Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 1

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Der Futurismus — eine undeutsche Erscheinung.

Von Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart).

350

Vor einigen Tagen las ich irgendwo eine Zeitungsnotiz aus Zürich, die sich mit der Gründung dadaistischer Wochen- und Monatsschriften beschäftigte. Die Notwendigkeit solcher Unternehmungen wurde aus dem Ende des Futurismus und dem beginnenden Siegeszuge des Dadaismus gefolgert. Ob die aus den Fugen geratene Welt, die fast allen vernünftigen Denkens bar geworden ist, schon den Segen dadaistischer Musik erfahren hat, weiß ich nicht zu sagen, daß aber einige Hansnarren dabei sein mögen, etwas dem blöden Gestammel ihrer „dichterischen" Genossen Entsprechendes als eine funkelnagelneue und abgrundtiefe „Tonkunst" auszuhecken, um es dann mit bombastischen Manifesten und allerlei sonstigem Spektakel auf diese traurigste aller Welten loszulassen und jeden für einen ausgemachten Rückschrittler oder Stillständler zu erklären oder durch das ihnen angegliederte Aesthetentum erklären zu lassen, der solche Offenbarungen spekulativer Artistenfexerei nicht bis in den siebenten Himmel hinein lobt, das erscheint mir sehr wahrscheinlich. Was nun aber den Futurismus der Musik anbetrifft, so ist er immer noch eine Erscheinung der Zukunft insofern, als seine Wirkung auf die Allgemeinheit im positiven Sinne sich noch nicht hat einstellen wollen. Tot ist er noch lange nicht. Im Gegenteil, als halb mitleidenswerter, halb komischer Wechselbalg kriecht und krächzt er immer noch in der Welt herum und weiß sogar noch hier und da einen neuen Herold seiner Anmaßung, ein Wegleiter in die Zukunft der Musik zu sein, aufzufinden.

Der Futurismus der Musik entstammt England; seine dortigen Vertreter (C. Scott!) erhielten in Deutschland durch Fürsten und andere Sterbliche von Rang und Einfluß nicht unbedeutende Unterstützung in ihrem ursprünglich nur schrullig lächerlichen Schaffen, dann griff die Bewegung nach Frankreich über, gelangte nach Italien, von wo aus kurz vor dem Kriege sich ihre famosen, albernen und zugleich größenwahnsinnigen Kundgebungen über die Erde ergossen, und machte schließlich, nachdem auch Oesterreich der neuen Modetorheit in einer starken und unangenehmen Weise tributpflichtig geworden war, vorläufig bei den Slawen, Russen u. a. Halt. Funken der neuen „Kunst" hatten natürlich auch sonstwo in der Welt gezündet und die Vereinigten Staaten von Nordamerika können sich heute rühmen, einen ihrer aller „bedeutendsten" Vertreter ihr Eigen zu nennen.

Während des Krieges fiel einmal das übrigens ernst gemeinte Wort: Das Völkerringen geschehe, um dem Futurismus zum Siege zu verhelfen. Das Wort eines Narren? Ja und Nein. Gewiß hat es ein Nebelheimer κατ᾽ ἐξοχήν gesprochen, aber der Mann glaubte an sich und die von ihm und seiner „Richtung" verfolgte Aufgabe und war demnach, wenn auch nur in dieser einzigen Beziehung, ein echter Künstler. Wäre der Begriff nicht schon so abgenützt und durch die Wagneriden stark in Mißkredit geraten, so würden sicherlich die Futuristen schon davon gesprochen haben, die Welt durch ihre Kunst von der Bachs, Beethovens, der Romantiker usw. zu erlösen. Das ist, wenn auch vielleicht noch niemals in dieser schroffen Form geäußert, die Idee der Leute; sie gründet sich darauf, daß alle Kunst der Vergangenheit irgendwie an den Schulbegriff gebunden und deshalb verwerflich sei. Kunst ist ihnen absolute Fessellosigkeit. Ganz wie die Spartakisten die Freiheit ansehen. Schlagt die Schulmeisterei mit ihrem Regelkram tot und schreibt, wie euch der Geist treibt: das einzige Gesetz, das der richtige Futurist anerkennt. Das ist aber nichts anderes wie die Proklamierung des Grundsatzes, jeden Zusammenhang mit dem organisch Gewordenen bewußt zu lösen (was nur intellektuell geschehen kann, niemals gefühlsmäßig), und als Resultat dieser jeder künstlerischen Vorstellungs- und Denkweise widersprechenden Anschauung finden wir bei den Futuristen unter den Malern und Musikern in der Hauptsache Gestaltungen, denen der herkömmliche Formbegriff ebenso abgeht wie ein normaler Vorstellungskraft faßbarer Inhalt. Der Ausdruck Formbegriff ist hier in einem weiteren Sinne gemeint als dem einer periodisch-formelhaft eingeschnürten Satzgliederung: über derlei Einengungen musikalischer Gedanken hat uns die Entwicklung der Musik seit Beethoven längst hinausgeführt. Ist Form nichts anderes wie die Zusammenfassung aller Teile eines Werkes zu einem einheitlichen Ganzen, dessen Inhalt sich demnach in logisch klarer Gliederung aufbaut, so kann bei futuristischen Erzeugnissen davon nicht die Rede sein. Die Einheit des Eindruckes wird hier nur durch die Kakophonie und die völlige Regellosigkeit der Gestaltung erreicht. Der Zufall mag da und dort etwas wie die Andeutung einer formalen Gliederung bieten, wenn etwa im Unterbewußtsein des Autors die Erinnerung an seine einstige „Schulung" oder unabweisbare konventionelle Musikvorstellungen auftauchen und über seine bewußte Abkehr von der Regel einen kurzen Sieg erringen und wenn das dem Musiker primär innewohnende Gefühlsmoment der Theorie ein Schnippchen schlägt. Man weiß, wie das gelegentlich auch schon früher in der Entwicklung unserer Kunst geschah. So erklärten die Monodisten dem Kontrapunkt den Krieg bis aufs Messer und konnten seiner in der Frühzeit der Oper doch nicht entraten.

Die futuristische Musik sucht sich auch jeder äußerlich erkennbaren Ordnung des Tonmaterials zu entwinden: mit dem in Permanenz erklärten Taktwechsel fing es an; jetzt sind die Neuesttöner dazu gekommen, die Taktstriche abzuschaffen (also Zurückgreifen auf eine primitive Stufe der Entwicklung) und dem Kapellmeister anheimzugeben, wie und mit welchen Instrumenten er ein Orchesterwerk besetzen wolle. Auch hier ist ein längst überwundener Zustand aus der Frühzeit orchestraler Technik wieder aufgenommen worden. Aus Gesichtspunkten (falls davon überhaupt die Rede sein kann), die kein Mensch von gesunden Sinnen mit einer anderen Bezeichnung wie läppisch belegen kann. Das Rezept für den Innengehalt der futuristischen Musik kennt man: die Konsonanz ist als eine senile Erscheinung abzutun, die Dissonanz ist alles. Aber nicht die Dissonanz, die sich irgendwie eingliedert, sondern das Ding an sich, das, sich neben anderen hängend, wie eine Fratze neben Fratzen ausnimmt. Das, was wir Melodie heißen, rhythmische Schwungkraft der Gedanken, der Kontrapunkt —

all das ist vom futuristischen Neuländler in die Acht und als lächerliches Zeichen vertrottelter Musik-Mummelgreisenhaftigkeit erklärt worden.

Wer fragen sollte, weshalb auch selbst das gebildete Publikum sich die hirnverbrannte Lächerlichkeit solcher Ansichten und Lehren und ihre Erzeugnisse trotz gelegentlicher derber Abweisungen immer wieder gefallen läßt, dem muß abermals gesagt werden, daß Presse und Publikum sich durch einen offenen Kampf gegen diese Auswüchse eines sich künstlerisch drapierenden Spekulantentumes, das mit der Geste der seiner selbst sicheren Ueberhebung auftritt und über allezeit wirksame Schlagwörter verfügt, zu blamieren fürchten. So etwa, wie die viel zitierten Väter zu Wagners Zeiten.

Wenn gesagt wird, daß die Hypermoderne, der greifbarste Auswuchs der **l'art pour l'art**-Bewegung, für unsere künstlerische Entwicklung keine Gefahren berge, daß die eine Richtung morgen so gut absterben werde wie die andere gestern, weil verdorrt, abgestorben sei, so ist zu erwidern, daß eine Gefahr, solche Irrlehren können die organische Weiterbildung der Kunst hemmen, vielleicht als eine direkte nicht besteht, daß aber derlei den Grundgesetzen künstlerischer Anschauung ins Gesicht schlagende Unheilsbotschaften in den unreifen Köpfen unter Publikum und Musikern, die ihrer Natur nach dem Neuen um seiner Neuheit willen gerne folgen, eine schwer wieder gut zu machende Verwirrung gar wohl anrichten und somit doch indirekt die ernste Kunst zu schädigen vermögen. Und liegt für diese und ihre Verbreitung nicht auch darin eine Gefahr, daß die Befreiung von dem Erlernbaren in der Kunst, dessen Erwerb mit der Forderung von Mühe und Arbeit verbunden ist, sozusagen einen Bezugsschein zur Erlangung von Ehren und Würden eines berühmten Komponisten darstellt? Ist nicht das Universalrezept futuristischen Kunstbetriebes ein Freibrief für den blutigsten Dilettantismus, sein Geschmiere mit dem Anspruche von über dem Geschmacke der Menge stehenden Kunstwerken unter die wenn nicht urteilslose so doch vielfach urteilsfeige Masse des Publikums zu werfen? Wiederum ganz wie bei den Radikalrevoluzern: je weniger einer gelernt hat, um so mehr ist er zu geistigen Hochleistungen befähigt und demnach berechtigt.

Als bloß spekulationswütige Neuerer sind die Futuristen keine Förderer, sondern Zerstörer der Kunst. Man braucht kein Reaktionär zu sein, um den Satz auszusprechen. Bei Beethoven, bei Wagner, Bruckner: überall liegen die Zusammenhänge mit ihren Vorgängern klar zutage. Wo aber ist dies bei Scott, Schönberg, Hauer und den übrigen der Fall? Um es zu wiederholen: ein einzelnes gemeinsames Moment stellt keine geistige Verbindung her, wie sie ausschlaggebend wäre. Futurismus ist Spekulation mit unlauteren, in ihrer prinzipiellen Verwendung und Häufung kunstvernichtenden Mitteln. P. Bekker sagt einmal (Neue Musik, E. Reiß, Berlin 1919, S. 17): „Die ästhetische Spekulation gehört stets zu den bahnbrechenden Kräften und hat gerade auf musikalischem Gebiete — ich erinnere nur an die Entstehungsgeschichte der Oper — schon bedeutungsvolle Ergebnisse gezeitigt.“ Das oft angeführte Beispiel! Was Bekker sagt, ist nicht ganz richtig.

Die Florentiner suchten die griechische Musiktragödie wieder zu entdecken und fanden dabei die Oper. Haben die Futuristen irgendein erkennbares, vernünftiges Ziel, nach dem sie streben? Ist eine Lehre, die alles kurz und klein zu schlagen heißt, überhaupt diskutierbar? Oder haben die Futuristen doch ein positives Ziel? Bekker behauptet es, ohne es freilich zu beweisen oder auch nur leidlich plausibel zu machen. Er erkennt als ihren Endzweck das Suchen einer neuen Melodik. In allen Bestrebungen, unser Tonsystem zu erweitern, Möllendorffs Viertelton-Harmonium, Busonis Drittel- und Sechsteltönen, dem Ganzton-System und der gesamten exotischen Musik, in der Neubelebung der Kirchentöne sieht er als letzte Absicht die der Gewinnung einer neuen Melodik, die, über die Grenzen von Ganz- und Halbtönen hinausschreitend, „nach feineren, mannigfaltigeren, reicheren Beziehungen zwischen den Einzeltönen strebt.“ Ganz gewiß wird diese tonal sicherlich wunderbar fein differenzierte Melodik sich einstellen, sobald einmal unser Tonsystem den futuristischen Wünschen entsprechend umgestaltet sein wird. Daß aber diese Wünsche irgendwie eine Richtung auf das Melodische als ein zuerst zu Erstrebendes dargestellt hätten, wage ich doch zu bezweifeln. Wenn irgend etwas bei diesen Vertretern der modernsten Musik versagt hat, war es das melodische Empfinden. Das, was sie bieten, ist so amelodisch wie nur möglich. Das ist die Meinung nicht nur derer, die mit ihrer Musikanschauung bei Beethoven oder Wagner stecken geblieben sind, sondern auch derer, die, mitten im Musikleben der Gegenwart stehend, sich um die Fortschritte ihrer Kunst bemühen. Nicht als Spekulanten freilich, sondern als künstlerisch denkende, empfindende und handelnde Menschen.

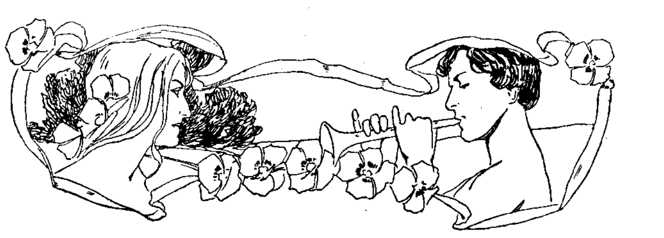
Es wird jetzt gelegentlich Mode, Reger in Verbindung mit dem Uebermodernismus zu setzen. Aber der Weg Regers ist ein anderer gewesen als der Weg dieses. Schönberg, Hauer, Temesvary usw. konstruieren zuerst rein klanglich, wobei sich gewisse als Melodiefloskeln oder ähnliches anzusprechende Bildungen natürlich nicht vermeiden lassen, Reger aber erfand sowohl melodisch (meinetwegen seine schwächste Seite) wie rhythmisch und harmonisch gleichzeitig Neues und wußte alles nach den Grundsätzen sowohl der musikalischen Architektur wie nach psychologischen Erfordernissen ordnend zu gestalten. Ob diese Ordnung jedermann einleuchtet, ist eine Sache für sich. Die heutzutage ins Maßlose gesteigerte harmonische Farbenhäufung wird die Steigerungsmöglichkeit des melodischen Ausdruckes bewirken, sobald ein Komponist ihr naht, der von Haus aus stark melodisch empfindet. Daß eine solche Natur bis heute vielleicht noch nicht unter uns erschienen ist, darf nicht unserer Musik selbst zur Last gelegt werden. Ich glaube allerdings, daß die Tage der gepfefferten Harmonik allmählich ihrem Ende entgegen gehen. An sich, um noch das zu sagen, kann auch die gesteigertste Harmoniefülle die Phantasie des Komponisten ebensowenig befruchten wie die Erfindung neuer Farben zu der Million derer, die wir schon haben, der Erfindungskraft der Maler, oder die Bildung neuer Worte der der Dichter auf die Strümpfe helfen würde.

Bekker, der ein glühender Parteigänger der glorreichen deutschen Revolution von 1918 ist, hat aus ihr den Schluß gezogen, daß es notwendig sei, auch den uns überkommenen künstlerischen Werten den Garaus zu machen. Was anders soll seine Feststellung heißen: es sei Pflicht, die Musik der Vergangenheit auf ihren Daseinswert für die Gegenwart zu untersuchen, einen Wert, den Bekker, der Verfasser einer vielgelesenen Beethoven-Monographie, ablehnt! **Tempora mutantur** usw. Hier liegt der Kernpunkt. Daß jeder Ruf: „Zurück zu Mozart, zu Beethoven“ für die Produktion unserer Zeit eine Torheit ist, die dem Unverständnisse dafür entspringt daß jede künstlerische Emanation bis zu einem gewissen und beträchtlichen Grade Zeitausdruck ist, das braucht keinem einigermaßen unterrichteten Menschen erst bewiesen zu werden. Daß aber das urdeutsche Werk Beethovens (urdeutsch trotz dem kosmopolitischen Zuge in des Meisters Wesen), daß die es bedingende Welt- und Kunstanschauung durch eine erhöhte Pflege dekadenter, positiver Lebenswerte ermangelnder Kunst gefährdet werden könne, das lasse ich mir nicht ausreden. Und dagegen gilt es sich zu wappnen. Deshalb zu wappnen, weil das, was wir unter deutscher Kunst im eigentlichen und höchsten Sinne begreifen, aus Tiefe und Ernst der Lebensanschauung und des Empfindens gezeugt ist und die technische Meisterung zu einer ihrer Voraussetzungen hat, in dieser technischen Meisterung freilich nicht selten Mängel unserer allgemeinen geistigen Organisation erkennen läßt. Den Ernst ihres Wollens mag und darf man den Futuristen wohl nicht abstreiten, aber die Tiefe. Trotz ihrer theoretischen Auslassungen, die allerdings bei den Malern bedeutender sind als bei den Musikern. Von welcher Seite man die futuristische Musik auch angreifen möge, kaum jemals wird sie unserem Empfinden etwas geben. Wer etwas von ihr haben will, muß sich ihr gegenüber rein intellektuell einstellen. Das ist aber das Gegenteil von dem, was die rein

germanische, die deutsche Kunst fordert. Und die echte Kunst überhaupt!

Liegt in den einzelnen Momenten, aus denen die futuristische Kunstarbeit sich zusammensetzt, der Exotik, der Ganztonleiter, von bisher ungebräuchlichen Tonteilungen usw., die Möglichkeit, gelegentlich und unter besonderen Voraussetzungen eine Bereicherung unseres tonalen Ausdrucksgebietes zu bewirken (wie das Pfitzner, Reger u. a. bewiesen haben): das Ganze, zum Prinzipe des Kunstschaffens erhoben, ergäbe eine Kunst, die unserem ursprünglichen, völkischen Musikempfinden nicht entsprechen würde; es sei denn vielleicht, die Kultur der Leute von Neuguinea, der Fidschiinsulaner, der Chinesen und anderer Orientalen sei das Ideal, dem wir entgegenstreben. Im Ernst gesprochen: suchte die Malerei bei Naturvölkern und dem primitiven Standpunkte ihrer Technik usw. Anleihen aufzunehmen, so geschah das selbstverständlich nur um einzelner Ausdrucks- und Formelemente, nicht um der Summe der Erscheinungen willen. Das gleiche gilt auch von der Musik oder muß doch von ihr gelten, soll das Vorgehen einen vernünftigen Zweck haben.

Es war bisher eines der Kennzeichen der deutschen Kunst, und wahrlich nicht das schlechteste, die Gegenstände künstlerischer Darstellung aus der Tiefe des Herzens, des Empfindungslebens zu schöpfen. Rein illustrierende Musik haben wir auch in der Oper kaum, soweit sie germanisch unverfälschter Herkunft ist. Dafür mögen Weber, Wagner, Pfitzner (die Tropfenfallmusik in der „Rose") zeugen. Der Weg nichtgermanischer Komponisten ging darüber hinaus ins nur Illustrative. Debussy war der Führer. Aber auch die Impressionisten blieben noch an musikalisch Meß- und Faßbares gebunden. Daß die schöpferische Freude auf die Dauer nicht an der tonalen Fixierung des sinnlich Wahrnehmbaren haften bleiben könne, begreift sich leicht und es lag in der Natur der Sache, daß die Sehnsucht, neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen, sich von der äußerlichen zur innerlichen Seite der Objekte kehren mußte. Die Futuristen gingen aber darüber hinaus, indem sie das hinter dem Wesen der Dinge, sozusagen den metaphysischen Grund der künstlerischen Objekte, zur Darstellung zu bringen trachteten. Beziehungen der Künste untereinander begegnet man da auf allen Wegen: dem Kubismus schwebt etwas wie eine Farbenpolyphonie vor, die eine Schichtung von Farbeneindrücken ermöglicht, wie sie sich in Tönen bei Händel und Bach findet. Und was dergleichen mehr ist. Die Musiker scheinen mir da noch weit hinter den Malern der Hypermoderne zurückzustehen, auf jeden Fall haben ihre theoretischen Auseinandersetzungen (soweit sie greifbar sind und nicht in Phantasmen zerflattern) bis jetzt nicht den Anspruch auf Beachtung wie etwa die Kandinskys. Und die Resultate ihres praktischen Schaffens geben uns in ihrer Gesamtheit nichts, an das wir uns als an eine Hoffnung, es werde uns Neues, Ungeahntes und Schönes aus ihm erblühen, klammern könnten. Wir sehen nur Tonreihen, bei denen kein normaler Mensch mehr rhythmische Zusammenhänge und Ordnungen erkennen, die Tonarten nicht mehr begreifen und auseinanderhalten kann, die Dissonanzen in sinnloser Häufung gegeneinanderprallen. Kurz, einen chaotischen Wirrwarr. Vorderhand kann es uns niemand verdenken, wenn wir in derlei Gebilden nur pathologisch zu bewertende Auswüchse einer intellektuell hypertrophischen oder aber blasierten und entarteten Vorstellungswelt oder endlich auch einer spielwütigen Spekulationssucht wahrnehmen können, Erscheinungen, die mit dem gesunden deutschen Musikempfinden nicht die mindeste Berührung haben.



Deutsch-österreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl (St. Pölten).

Das arme blutende Oesterreich mag für verloren gelten. Die Experimente einer unfähigen politischen Wirtschaft haben eine heroische Pose von Heldentum erzwungen, die dem österreichischen Volkscharakter nicht liegt. Was uns Oesterreichern aushalten half, trotzdem Blut und Elend bis zur Kehle stieg, war nicht der Hurrapatriotismus, war die Liebe und Treue zur Scholle. Das Eingreifen in Weltverhältnisse hat Oesterreich immer schlecht angeschlagen, wir sind Außenseiter, Weltprovinzler und sind inmitten des politischen Weltgetriebes hilflos gestanden. Außer über gutes Essen konnte man sich hier nur über eines erhitzen: die Kunst und besonders die Musik. Seit das anders geworden ist, seit wir Politiker sind, geht's schief, bergab. — Wie an ferner Meeresküste kostbares Gut strandet, hat Oesterreich gierig alles in der Kunst Neue angezogen und reproduziert. Gerade aus dem verlästerten Völkergemisch ergab sich der hohe Kunstbetrieb. Die Slawen reproduzierten und wir Deutsch-Oesterreicher produzierten. Die schaffende Kraft in der Musik ist unser, das erzählt jede Seite der Musikgeschichte. Daran ändert kein Maschinengewehr der Welt. Diese schaffende Kraft der Oesterreicher zu erhalten ist unsere verfluchte Pflicht und Schuldigkeit. Daß sich kein Mensch darum gekümmert, sondern eher gedrückt wurde, ist seit dem berühmten Hinausschmiß des W. A. Mozart in Salzburg bis zur Art und Weise, wie Mahler die Hofoper verekelt wurde, hier Regel geblieben. Der gute Erzbischof von Salzburg, gewiß kein Bösewicht, hätte den armen Wolferl sicherlich anders behandelt, wenn er nur eine Ahnung gehabt hätte, was in diesem Musikanterl für Kraft lag. Leider hat er es nicht verstanden, und es fand sich niemand, der es ihm gesagt hätte. Und so findet sich auch heute niemand, der aufzeigt, ja aufschreit: „Die neue Generation ist nicht schlechter, hegt und pflegt sie!" Was nützt das Konzertgeklimper, wenn die Grundlage, das Fundament, auf dem alles ruht, die schaffende Arbeit, verleugnet und gedrückt wird? Mitten im Trubel und Gekrach des Zusammenbruches wage ich zu rufen: „Wir sind am Werk!" Nimmt uns auch der slawische Staat Kohle und Lebensmittel, wir sind am Werk! Ein großer Kreis Junger und junggebliebener Alter schafft und schanzt an einem Oesterreich, das wirklich ewig stehen wird. Dies den Brüdern im Deutschen Reich, den eigenen Volksgenossen zu zeigen, veröffentlichen wir eine Aufsatzreihe über Oesterreichs schaffende Musiker. Aus dieser unvollständigen Reihe mag ersehen werden, wo unsere Volkskraft liegt. Der Amtsschimmel bedarf einer neuen Dressur nach den verzweifelten Seitensprüngen und Abenteuern der letzten Jahre. Vielleicht wird dem neuerzogenen lieben Viecherl endlich die Erkenntnis aufdämmern, daß auch Völker Talente haben. Die Herrn Feinde zur Politik und Krämerei — wir zur Kunst! Traurig genug, daß es einer Aufsatzreihe bedarf, um nachzuweisen, wie reich Oesterreich an schaffender Kunst ist. Wir sind am Werk, das mögen alle wissen, die uns Marionetten am Draht halten. Wenn unser Aufschrei verhallt, dann wird eben Oesterreich zu den politischen Verlusten auch seine musikgeschichtliche Stellung einbüßen. — Merkwürdig ist, daß der tschechische Staat für die Wiener Theater nur dann Kohle hergibt, wenn die tschechische Kunst nicht boykottiert wird. Es gibt also doch noch Dinge, die uns begehrenswert machen. Und diesen Trumpf sollen wir aus der Hand geben?! Wir sind am Werk, der Kanonendonner hat uns überschrien, jetzt wollen auch wir einmal dreinreden und das in unserer Sprache. —

Hermann Grädener.

Irgendwo steht das Wort vom Wahlösterreicher. Oft wiederholt sich seit Beethoven das Spiel, daß ein Deutscher zu uns kommt, von seiner frühesten Jugend hier lebt und lernt, und schließlich mit Haut und Haaren ein richtiger Oesterreicher

wird. Geboren in ......, zuständig nach Oesterreich nennt das der Amtsjargon. Nun zuständig nach Oesterreich ist Hermann Grädener. Von Geburt ein Kieler, dort 1844 geboren, kam er mit seinem Vater, dem Kieler Universitätsmusikdirektor, in früher Jugend nach Wien, vor etlichen 50 Jahren! und ist heute noch dort. Darum, und weil er als Musiker sich hier fest eingewurzelt hat, mag er als Oesterreicher gelten. Grädener studierte beim alten Hellmesberger am Konservatorium Geige. Schon als Kind hochbegabt, erhielt er von seiner Mutter, einer feinsinnigen Klavierspielerin, Unterricht. Im 4. Jahre kratzte er zum Klavierspiel des Vaters die passenden leeren Saiten, was er kindlich als „sein Stück“ bezeichnete. Mit 7 Jahren gibt's schon Kompositionen. In Wien folgt dann Opus 1, ein Trio für Streicher und Klavier, sogar eine Oper wurde versucht und unter Kollegen gegeben. Der alte Hellmesberger, eine Charakterfigur des alten Musiköstereich, nahm sich des jungen Talentes an. Bald steht er mitten im Musikgetriebe, Organist an einer evangelischen Kirche, Mitglied des Hofopernorchesters. Er aber wollte komponieren, das Geigen behagte ihm nicht, er tat es nun gründlich. Zunächst mit dem bald aufgegebenen Versuch eines Singspieles und einer Oper über den Nibelungentext, und das frappierenderweise v o r Wagner[1]. Dann wendet er sich für immer von der dramatischen Muse ab und der absoluten Musik zu. 49 Opuszahlen weist sein Lebenswerk bis jetzt auf. Eigentlich keine hohe Zahl, aber die Qualität nicht Quantität macht es. Zwei Symphonien, eine Sinfonietta gibt's da, Kammermusik in jeglicher Gestalt und Zusammensetzung, Sonaten, Quartette, Konzerte bilden den Kern dieser 49 Werke. Auch Lieder und Gesänge. Das letzte Werk war ein Oratorium, Opernlegende benannt: „Die heilige Zita.“ Es wurde in der Volksoper erfolgreich gegeben. Merkwürdig ist bei einem so vielseitigen Musiker das Fehlen dramatischer Tätigkeit, obwohl die ersten Kompositionsschritte nach dieser Richtung zielten. Wer das Schaffen Grädeners kennt, muß die strenge Selbstkritik bewundern, die ihn bis an seinen Lebensabend vor Experimenten auf einem ihm fremden Gebiete bewahrte. Sogar das opernhafte Zitaoratorium trägt die einschränkende Bezeichnung „Opernlegende“. Das Schaffen Grädeners, seine Ausbildung drängen zur Kammermusik, zum Konzerte. Selbst die größeren Werke tragen das Gepräge dieser Stilart, z. B. die vor einigen Jahren von den Philharmonikern gespielte Lustspielouvertüre. Seine Ausbildung als Geiger, gleichzeitig mit seinen Orgel- und Theoriekenntnissen beeinflussen seinen Satz aufs günstigste. Vor allem spricht seine Tonsprache nur notgedrungen homophon. Der Schule des alten Hellmesberger verdankt Grädener wohl die souveräne Beherrschung der Streichtechnik in der Komposition. Seine Behandlung der Kammerstreicher findet schwer ein modernes Gegenstück. Der Streicherklang ist von bestrickendem Wohlklang und von staunenswerter Reichhaltigkeit des Ausdruckes. Harfenartig durchbrochene Arbeit wechselt mit Orgelklängen, bald das Cello, bald die Geiger bringen sieghafte hohe Töne. Die Mittelstimmen werden sorgsam mit Glück und Geduld geführt. In dem Quintett Op. 23 z. B., mit seinem prächtigen fünfstimmigen polyphonen Satze, zeigt sich der Meister des Kontrapunktes und der thematischen Kleinarbeit. Das leidenschaftlich verhaltene Thema wechselt mit spielerisch beschaulichen Episoden und Gegensätzen. Manchmal gibt's Steigerung von orchestraler Fülle. Das famose Scherzo mit seinem torkelnden Humor kann sich hören lassen. Fünf Musiker, die ihr Instrument beherrschen, werden an den prächtigen Melodiebogen des Adagio und dem regen Leben des Finales ihre Freude haben. Im Oktett Op. 12 weht derselbe Geist, er ist nicht umsonst Hellmesberger in Dankbarkeit gewidmet. Die an diesen beiden Werken gezeichneten Vorzüge gelten für Grädeners Kammermusik überhaupt. Sie wird im Konzertsaal ihre sichere Wirkung haben und als Hausmusik erlebnisreiche Stunden bieten. Es ist da eine bedeutende Meisterschaft im Kammermusikstile, die bewußtgebildete edle Klangfarben bringt und manchmal überraschend modern klingt, obwohl Grädener der neuen Zeit sichtlich fernesteht. Auf symphonischem Gebiete hält er nahezu dieselbe Höhe. Die h moll-Symphonie ist ein prächtiges Werk, jeder richtige Musiker muß seine Freude an dieser Partitur haben. Das Finale ist nicht umsonst mit „schneidig“ überschrieben, es ist von bestrickender Frische. Der marche funèbre ist wohl nicht so funèbre, als er aussehen möchte, mehr sieghaft. Die Symphonien sind voll kunstreicher klarer Arbeit, von der mancher junge Himmelsstürmer lernen könnte. Ueberhaupt meidet Grädeners Technik alles schnurrige, geniespielende Schleudern. Strengste Gediegenheit zeigt die Atmosphäre Brahms' und den kritischen Theoretiker. In der Tat war Grädener viele Jahre mit Robert Fuchs zusammen als Kompositionsprofessor der Akademie der Mentor der jetzigen Generation in Wien. Wer in Oesterreich Kompositionstalent hatte, fiel in die Hände dieser sorgsamen Bildner. Grädener hat sich als Dirigent in vielen Orchestern und Chören betätigt, besonders erfolgreich in der seinerzeitigen Musik- und Theaterausstellung in Symphoniekonzerten. Seine Arbeiten spielten Hellmesberger, Epstein, Grünfeld, Brüll, Ondricek. — Wir Oesterreicher rechnen Grädener zu den Unseren und freuen uns seines junggebliebenen Herzens. Möge er noch manches Werk in seiner feinen Art ziselieren und feilen. Daß er jetzt wenig gehört wird, darin teilt er das Los von jung und alt in Oesterreich. In dieser operettenhaften Zeit ist das eher als Vorteil zu buchen.



Hermann Grädener.

[1] Auch von H. Dorn gibt es eine Oper „Die Nibelungen“, die 1854 geschaffen wurde. D. Schriftltg.

Träumerei.

(Nach Schumann.)

Abend wird's, die Schatten dämmern,
Mondlicht winkt mit Silberschein,
Leiser wird des Herzens Hämmern,
Süßer Friede stellt sich ein.
Seele spinnt so holde Träume,
Wie der Tag sie nie gebracht,
Wallt durch schöne, lichte Räume
Wie ein glücklich Kind und lacht.
Melodien lieblich klingen,
Wie umschmeicheln sie das Ohr!
Hörst noch ihr verhallend Singen,
Wenn der Traum sich längst verlor.
Fremd doch grüßen sie am Tage,
Und du frägst dich, was es sei:
Raunt ihr tönend Lied Frau Sage,
Oder ist es — Träumerei?

Walter Kaehler (Berlin).

Pflege slawischer Musik.

Von Dr. Roderich von Mojsisovics (Graz).

Obwohl man zwar immer wieder die ebenso unrichtige[1] wie abgedroschene Phrase „Kunst ist international" insbesondere auf die Musik anwenden hört, möchte ich im folgenden es doch[2] wiederum unternehmen, die Frage aufzuwerfen, inwieweit es heutzutage berechtigt, nein zulässig ist, slawische Musik im öffentlichen deutschen Konzertleben, sowie im Hause, zu pflegen, dies um so mehr angesichts des geradezu barbarischen Verhaltens aller slawischen Stämme gegen Deutsche und Deutschösterreicher.

Die Pflege fremdvölkischer Kunst kann bei einem nicht kunstarmen Volke, wie bei uns Deutschen, doch nur den Zweck haben, sich über das Schaffen eines fremden Volkes allgemein zu orientieren; ferner etwa vorhandene bedeutende Werke, Werke, die zum sogenannten „eisernen Bestand" der Weltliteratur gehören, zu pflegen und schließlich Werke, welche einen tatsächlichen Fortschritt bilden, kennen zu lernen, um aus ihnen zu lernen.

In diesem Sinne verstehe ich die Pflichten eines Konzertleiters seinem Publikum gegenüber im Punkte Pflege fremdländischer Musik.

Nun, wie steht es in dieser Hinsicht mit der slawischen Musik? Das große, völkisch nicht unterrichtete Publikum schwärmt schon im voraus für „böhmische Musikanten", verwechselt dabei in glänzender Unwissenheit schaffende und nachschaffende Kunst, macht sich aber nicht im geringsten Gedanken darüber, daß man doch eigentlich die größten Pflichten gegen das eigene Volk und somit gegen die stammesverwandten Künstler hat. Hievon abgesehen kann man sagen, daß für die Pflege slawischer Musik heutzutage keiner der drei oben genannten Punkte in Betracht kommt. Wenn wir aus der slawischen Musikliteratur die Werke des völlig französierten, von Berliozschem Einflusse durchtränkten Polen Friedrich Chopin[3] ausscheiden, so bleibt rein gar nichts übrig, was heutzutage in des Volkes höchster Not eine so reichliche Pflege slawischer und insbesondere tschechischer Musik rechtfertigen könnte, wie es tatsächlich der Fall ist. Ueber den Stand slawischer Musik sind wir, wenn auch durch die leidige Gewohnheit des wiederholten Abspielens der Paradestückchen nur ungleichmäßig, aber immer insoweit hinlänglich genügend orientiert, um das Urteil bestätigen zu können, daß die slawischen Völker zwar sehr musikalisch, gewiß melodisch erfindungsbegabt, aber technisch ohne Ausnahme stets in Vorbildern derart befangen sind, so daß alle und jede slawische Musik derweilen immer noch als *Musik aus zweiter Hand* empfunden werden muß. — Was nun den zweiten der oben angeführten Punkte betrifft, so kann bis auf Chopins, dem Klavierspieler ob ihrer spieltechnischen Probleme dermalen noch unentbehrlicher, aber zum Teil das Gebiet eleganter Salonmusik hart streifender Werke keine Komposition namhaft gemacht werden, die zum eisernen Bestand unserer Literatur gehören müßte[4].

Und der dritte Punkt? Nun, da werden mich zwar manche hypermoderne Heißsporne kreuzigen[1], aber ich habe von Borodin und Tschaikowsky angefangen bis auf Skriabin und Strawinsky herauf keinen slawischen Komponisten kennen gelernt, der irgend etwas erfunden hätte, was vor ihm nicht schon andere auch gesagt hätten. Der bedeutendste — insoweit man von Bedeutung überhaupt sprechen kann — tschechische Tonsetzer Dworschak hat sich in technischer Hinsicht sein Lebtag nicht über seine Vorbilder erhoben. Seine Musik zeigt dementsprechend ein bedenkliches Schwanken zwischen Brahmsschen und Wagnerischen Einflüssen.

Wenn wir nun nach dem Gesagten slawische Musik im allgemeinen charakterisieren wollen, so kommen wir zu folgendem Ergebnisse: Das Beste an der slawischen Musik sind die Volksmelodien[2]; hier zeigen sich eigenartige Wendungen in rhythmischer Hinsicht und eine, wenn auch nicht reiche, aber doch des Ausdrucksvollen nicht entbehrende melodische Erfindung. Hiebei haben meines Wissens nach die tschechischen Polka-Rhythmen weniger Wert als die zwar eintönigen alten Volks- und geistlichen Lieder der Südslawen, z. B. der Slowenen. In der slawischen Kunstmusik halte ich nun diejenigen Werke für die besten, welche dem Volksliede möglichst nahestehen; insbesondere dann, wenn der Bearbeiter glücklich in der Wahl der harmonischen und überhaupt der satztechnischen Mittel war. Daher ist Smetanas Musik in der „Verkauften Braut" besser, als im einst so gepriesenen „Dalibor"; hieher gehören auch die „beliebten" slawischen Tänze Dworschaks. Je weiter aber der slawische Tondichter sich vom Boden des Volkstümlichen entfernt, je mehr er sich dem Rein-Schöpferischen zuwendet, desto mehr offenbart sich im allgemeinen die künstlerische Unreife und Unkultur dieser Völker. Die Slawen samt und sonders sind, ebenso wie die Juden, sehr anpassungsfähig: sie haben daher das rein-technische Rüstzeug schnell erfaßt. Nun sind sie aber, wiederum gleich den Juden, im Nachahmen äußerst geschickt — es kann daher nicht wundernehmen, daß sie schon bei Beginn ihres Auftretens in der Kunstmusik technisch nicht viel hinter der Musik ihrer Zeit zurückstanden. Dann mag noch auf den äußeren Umstand hingewiesen werden, daß die älteren, führenden slawischen Tonsetzer: Chopin, Glinka, Tschaikowsky, Smetana, Dworschak längere Zeit ihres Lebens im Auslande zubrachten, und daß sich daher diese Einflüsse auch in ihren Werken bemerkbar machten. So kommt es, daß Glinka italienische, spanische und deutsche, Chopin französische, Smetana vorwiegend

---

[1] Man verwechselt hierbei meiner Meinung nach die Möglichkeit des Kunstgenießens mit dem Kunstschaffen. In letzterem macht sich stets die Abstammung bemerkbar — schon aus diesem Grunde ist jedes Kunstwerk als nationale (völkische) Aeußerung zu verstehen. Auch bewußt internationale Tonsetzer können hierüber nicht hinwegkommen — den Gegenbeweis bringen die Juden: jüdische Kunstwerke erkennt man stets leicht an ihrem kosmopolitischen Aussehen und an dem unlogischen Aneinanderketten von Bestandteilen, die auffallend, aber sehr oft nicht zusammenpassend sind (Meyerbeer, Mahler). Dem Juden fehlt eben (wofür er nichts kann) der Zusammenhang mit einem seßhaften Volke, und Seßhaftigkeit scheint mir eine Vorbedingung für das Kunstschaffen zu sein.

[2] „Ehret eure deutschen Meister." Allg. Mus.-Ztg. Nr. 49, Jahrg. 1909.

[3] Es ist ein Irrtum, Chopins Chromatik als seinem Wesen ureigen zu bezeichnen: Berlioz hat ebenso wie C. M. v. Weber *vor* ihm überraschende Wirkungen durch Anwendung der Chromatik im Orchester erzielt — womit ja keineswegs in Abrede gestellt wird, daß R. Wagners Chromatik zum Teil auf Chopin fußt. Im Punkte Chromatik wird übrigens Mozart vergessen, der z. B. einer der ersten war, welcher die heutzutage (warum?) verpönten chromatischen Mittelstimmen verwendete.

[4] Nach einer oberflächlichen Zählung des Jahrganges 1917/18 von Breitkopf & Härtels Konzertprogrammaustausch — dem doch keineswegs alle Institute und (leider) nur die wenigsten Solisten angehören — wurden in der vergangenen Spielzeit 92 tschechische (J. G. Mraczek mit 9, O. Malata mit 1 Aufführung sind, da ersterer trotz rein tschechischer Abstammung sich zu den Deutschen bekennt und über letzteren ich Verläßliches nicht erfahren konnte, nicht mitgezählt), 69 russische, 9 polnische (*ohne* Chopin), 0 südslawische, also insgesamt mindestens 170 slawische Werke in Deutschland und Deutschösterreich aufgeführt. Schweizer, nordische und die Prager national-tschechischen Konzertinstitute wurden bei obiger Zählung selbstredend ausgeschlossen. Ich kann bei dieser Gelegenheit die Bemerkung nicht unterdrücken, daß Breitkopf & Härtel längst die Aufnahme tschechischer Konzertprogramme hätte ablehnen sollen. Es wurden übrigens dort auch Werke mit rein tschechischem Titel und Texte gedruckt — leider wurden sie auch in einigen deutschen Musikzeitungen besprochen. Das war freilich *vor* dem Kriege.

[1] Es ist mir direkt unbegreiflich, daß ein Künstler vom Range Artur *Nikischs* noch immer für Tschaikowskys Symphonien so viel übrig hat. Er hat es doch wahrlich nicht notwendig, sich nach „dankbaren" Publikumsnummern umzusehen. Bei Tschaikowsky gilt mir Hugo *Riemanns* treffliches Urteil (im Lexikon) als noch immer zu Recht bestehend. Auch wundert es mich, daß anscheinend niemand das *rasche Altern* seiner Musik bemerkt. Auch in seinen besten Sachen, den Klavierminiaturen, lugen die Vorbilder an allen Ecken und Enden in so bedenklicher Weise hervor, daß ich es direkt für unrecht finde, *deutsche Meister* gegen diesen halbkultivierten Musiker zurückzustellen. Wer kennt z. B. Heinrich *Schulz'-Beuthen* um 1878 geschriebene Alhambra-Sonate? Diese Musik ist noch heute genießbar! Wie hätte sie erst gewirkt, wenn sie rechtzeitig bekannt geworden wäre! Nun ist's zu spät.

[2] Hierbei möchte ich noch auf folgenden (bereits vor 80 Jahren entdeckten) Umstand verweisen. Slawische Volkslieder zeigen in ihrer melodischen Struktur wie im Metrum Verwandtschaft mit altnordischen Melodien. „Die Melodie ist deutsch, der Rhythmus echt slawisch. Wir kennen altnordische Volkslieder, die in ihrem $^5/_4$-Takte mit diesem (in einer Notenbeilage zitiertem) Wechsel des $^2/_4$- und $^3/_4$-Taktes sehr wohl übereinstimmen." Schilling, Univ.-Lex. I. S. 706.

deutsche, Tschaikowsky französische und deutsche (insbesondere Robert Schumannsche), Dworschak deutsche und amerikanische Einflüsse zeigen. Sind hier die Einflüsse in den Verhältnissen begründet, so zeigen die modernen slawischen Tonsetzer, die aus politischen Gründen lieber bei den Franzosen als bei den verhaßten Deutschen in die Schule gehen, insbesondere jungfranzösischen Einfluß; z. B. Igor Strawinskis „Feuerwerk“ ist ein gewiß fesselndes, tonmalerisch äußerst geschickt gemachtes Stück, das aber ohne Debussys „Images“ unmöglich geschrieben worden wäre und — rein musikalisch betrachtet — an demselben Mangel an prägnanten musikalischen Gedanken leidet, wie alles, was Debussy geschrieben hat. Und Skriabines Musik! Er kommt doch bei allem gesucht Außergewöhnlichen nicht über äußerliche Wirkungen hinaus, die die französischen Einflüsse nicht zu verwischen imstande sind. Ueberhaupt ist seine Musik nicht so modern, wie sie sich geben möchte, die neuzeitlichen Harmonien wirken bei ihm oft wie grelle Farbenflecke, die nicht organisch mit der Musik zusammenhängen und berühren daher stilwidrig. Rimsky-Korsakoffs („Scheherazade“) und Rachmaninoffs Werke zähle ich zu dem Besten, was die Slawen bisher hervorgebracht haben. Bei Rachmaninoff scheinen wenigstens Ansätze zu einer Stilentwicklung vorhanden zu sein, die wir bei allen andern slawischen Komponisten bisher vermißten. Merkwürdig und mir rätselhaft ist die Tatsache, daß die russische Musik nicht an die russisch-liturgische Musik der griechisch-orientalischen Kirche angeknüpft hat: hier wäre doch die Möglichkeit gegeben, einen eigentlich russischen Stil zu erfinden. Jedenfalls aber haben die Russen hierdurch (in ihrer Kirchenmusik) vor ihren slawischen Brüdern einen gewaltigen Vorsprung: denn sie können an eine selbständige und von Westeuropa nur wenig beeinflußte alte Kunst anknüpfen — das können aber Polen und Tschechen nicht. Einflechten möchte ich aber die Frage, ob es notwendig ist, daß in unserer lutherischen Kirche die Liturgie Bortnianskys gesungen wird? Wir haben doch noch viel bessere, innigere und stimmungsvollere deutsche geistliche Chorwerke, als diese steifen, rhythmisch unendlich eintönigen, aber protzigen Werke des gewiß begabten Russen.

Nach dem Gesagten folgende Schlußfolgerung: es besteht tatsächlich kein zwingender innerer Grund, der für die so reichliche Pflege slawischer Musik von seiten deutscher und deutsch-österreichischer Konzertinstitute sprechen würde, als es tatsächlich der Fall ist. Nachdem aber weder der technische noch überdies der innere musikalische Gehalt der slawischen Musikwerke so beschaffen ist, daß wir nicht sagen müßten: das Mittelmaß unserer Kunsterzeugnisse steht bei weitem höher als das meiste, was die Slawen geschaffen haben, — so ist es ein entschiedenes Unrecht, die deutsche moderne Musik gegen die fremdvölkische zurückzusetzen. Es ist ja lediglich Modesache, die tschechischen und russischen Namen aufs Programm zu setzen. Man lasse einmal das Publikum „aufsitzen“ und führe unter fremdländischer Marke ein unbekanntes deutsches Werk auf — ich wette hundert gegen eins, daß das Werk, schon weil es als ein fremdländisches gilt, gefallen wird; man wird sich viel mehr Mühe geben, dessen Schönheiten zu ergründen, zu verstehen, wie die Leute sagen u. s. f. Nun wird noch der Kassierer einwenden, aber — Tschaikowsky „zieht“, Dworschak „zieht“ usw. Ich versichere, daß der verkannte Heinrich Schulz-Beuthen eben so „ziehen“ würde, wenn man ihm zu Lebzeiten Gelegenheit gegeben hätte, gehört und dadurch bekannt zu werden. Da müssen Hunderte deutscher Tonsetzer darben, sich mit Stunden mühselig durchs Leben schlagen und vor allen Türen warten, wie lästige Handlungsreisende des Hinauswurfes gewärtig sein und deutsche Konzertinstitute laufen den Tonsetzern derjenigen Völker nach, die an dem dermaligen furchtbaren Unglücke, das unser deutsches Volkstum traf, die Hauptschuld tragen.

Philipp Wolfrum.

Eine Gedächtnisrede von Prof. Dr. Otto Frommel, gehalten bei der Gedenkfeier des Bach-Vereins zu Heidelberg am 20. Juli 1919[1].

Einen dahingeschiedenen Meister der Töne ehrt niemand würdiger und schöner als die Kunst der Töne. Sie vermag in seinem Geist und Namen zu sprechen, eine Sprache, die ganz unmittelbar in das Gefühl und Gemüt dringt, es wehmütig und dankbar stimmend und dem Widerstreit schmerzhafter Empfindungen in der Einheit der künstlerischen Feier die befreiende Lösung schaffend.

Wenn zu den Tönen das gesprochene Wort, die Rede, hinzutritt, so fühlt sie sich fast arm und ist sich bewußt, ungefähr das für den ganzen Trauerakt zu bedeuten, was der Liedertext für das gesungene Lied: die gedankliche Deutlichmachung dessen, was die Töne auf ihre Weise viel stärker und erschütternder zum Ausdruck bringen. Damit ist solcher Gedächtnisrede im Rahmen der musikalischen Feier die Grenze gezogen und die Aufgabe bestimmt. Nicht kann sie es wollen, durch ein ausführliches Lebensbild und eine irgendwie erschöpfende Aufzeigung dessen, was der Meister erstrebt und was er geschaffen, das Wissen um ihn in den Hörern zu vermehren. Vielmehr dies nur soll sie sein: ein Wort, geboren aus starker Ergriffenheit, aus dankbarem Gefühl, die Erstattung einer Schuld, der Ausdruck der Trauer, die uns alle hier in dieser Stunde und in diesem Raum erfüllt.

Ich nenne diesen Raum und habe damit die bescheidene Stätte bezeichnet, an der Philipp Wolfrums Lebenswerk in unserer Stadt seinen Ausgang genommen und wo es — seltsame Fügung! — seinen äußeren Abschluß gefunden hat.

Es war im Vorfrühling des Jahres 1886, daß sich an einem Sonntagnachmittag die musikliebenden Kreise Heidelbergs in diesem Saal einfanden, um die erste Darbietung des neugegründeten Bach-Vereins, die Messe in C dur von Beethoven und Johann Seb. Bachs Kirchenkantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ entgegen zu nehmen. Es vollzog sich alles in den schlichtesten Formen, mit den bescheidensten Mitteln. Chor und Orchester waren klein, die Solisten traten aus dem Chor selbst hervor. Aber dieser bescheidene Anfang bedeutete eine Verheißung. Die höchsten Sterne sollten der neuen Fahrt und ihrem kühnen Führer leuchten: Bach, Beethoven!

Heidelberg war auch vor Begründung des Bach-Vereins nicht ohne eine musikalische Geschichte. Hier versammelte in den Tagen der Romantik der große Rechtslehrer Thibaut, der jenes feinsinnige Büchlein von Reinheit der Tonkunst geschrieben, eine Sängerschar um sich, mit der er sich in die Welt der italienischen Kirchenmusik vertiefte; hier fand Händel an dem Literarhistoriker Gervinus seinen begeisterten Verkünder, hier pflegte in aller Stille das Schwesternpaar Auguste und Concordia v. Maczewsky, die Freundinnen von Clara Schumann und Joachim, die Kunst des Klavierspiels, hier leitete der Vorgänger Wolfrums, Carl Boch, den Instrumentalverein, unter Bevorzugung der Richtung, die sich an die Namen Mendelssohn und Schumann knüpfte.

War es also auch nicht musikalisches Neuland, in welches der junge Schoß der Neugründung eingesenkt wurde, so betrachtete Wolfrum sein Wirken in Heidelberg doch durchaus als den Beginn einer neuen Aera. Der Name des neubegründeten Vereins bedeutete für ihn ein Programm: Johann Sebastian Bach sollte seinen Einzug in Heidelberg halten. Die herbe schwere „gotische“ Kunst des norddeutschen Protestanten sollte dem südlich üppigen, leichtlebigen Boden des Pfälzerlandes eingepflanzt werden.

Die Liebe, die unbegrenzte Verehrung für Bach bildet in Wolfrums künstlerischem Werdegang die unverrückbare Mitte. Hat er in seiner Stellung zu den meisten Großen zeitweilig geschwankt — der Name Bach war für ihn ein höchstes, unantastbares Symbol, Bach und Bachs Musik für ihn ein Stück

[1] Im großen Saale des Neuen Kollegienhauses.

seiner selbst, sein Eintreten für Bach eine Tat der Selbstdurchsetzung und Selbstbehauptung. Nicht als ob dadurch eine geringere Wertung des anderen „Größten", Beethovens, bedingt gewesen wäre. An dem Streit über den Vorrang des einen vor dem anderen würde er sich schwerlich beteiligt haben.

Wohl aber erfüllte ihn für Bach jene Begeisterung, die, weil sie das Erlebnis unserer Jugend ist, für uns einen unvergleichlichen Reiz und Wert besitzt, und deren ungestüme Flamme sich, wenn sie nur echt und ihr Gegenstand ihrer würdig war, mit den Jahren in ein still wärmendes Feuer verwandelt.

In die karge und strenge Jugend des Lehrersohnes in dem fränkischen Dörfchen, die erfüllt war von harter Arbeit unter der schweren Hand des väterlichen Erziehers, trugen die vier Bände Bachscher Orgelmusik den festlichen Klang und Glanz einer anderen und höheren Welt. Ganz anders als bei uns bedeutet die Orgelbank in der lutherischen Landeskirche Bayerns bis zur Stunde eine Pflegestätte kirchenmusikalischer Kultur. Oft hat es Wolfrum später gerühmt, wie ihm der heimatliche Kult, die musikalisch reich ausgestalteten Gottesdienste in der Dorfkirche zur grundlegenden Schule geworden. Die Orgel wurde seine Erzieherin — die Orgel und ihr größter Bewältiger Joh. Seb. Bach: diesem Namen wollte er alle seine Kräfte widmen, das Evangelium von Joh. Seb. Bach hinaustragen in die Lande.

Als Wolfrum hierherkam, war er noch ein völlig Unbekannter und ich weiß nicht, wer Heinrich Bassermann, den unvergessenen Universitätsprediger und Direktor des praktisch-theologischen Seminars, auf den jungen Musiklehrer am Bamberger Lehrerseminar hingewiesen hat. Die Berufung durch Bassermann und sein unbedingtes, wundervolles Eintreten für ihn bedeutete ein Wagnis; denn nichts brachte der Berufene mit als seinen Taktstock und sein bisher nur an untergeordneter Stelle bewährtes Können.

Bald aber bekamen wir Proben dieses Könnens zu hören. Das Jahr 1886 sah das 400jährige Jubelfest unserer Universität. Ein reiches musikalisches Programm wußte Wolfrum in den Kranz der Festlichkeiten einzuweben. Bei allen drei großen Festakten in der durch Niederlegung der Scheidemauer herrlich gestalteten Heiliggeistkirche wirkten Bach-Verein und Akademischer Gesangverein mit. Zum erstenmal in der Geschichte Heidelbergs erklangen vom hohen Chor der größten und schönsten unserer Kirchen die mächtigen Tongebilde unserer kirchenmusikalischen Meister. Bach stand im Mittelpunkt, Händel mit seinem Halleluja neben ihm. Aber auch der jugendliche Dirigent selbst hatte sich mit eigener Schöpfung eingefunden: mit seiner Vertonung des Klopstockschen Großen Halleluja für Chor und Orchester, das wir — es sind jetzt wohl zwei Jahre her — kurz vor des Meisters Lebensabend noch einmal zu hören bekamen.

Das Heidelberger Universitätsjubiläum bedeutet wohl einen ersten Höhepunkt in Wolfrums Leben. Es brachte ihm nicht nur äußere Ehre und Anerkennung. Seine Stellung war von da ab innerlich gefestigt; er war ein Bestandteil des Heidelberger geistigen und künstlerischen Lebens geworden, an dem man nicht achtlos vorübergehen konnte. Vor allem aber datiert von jenen Siegen, zu denen er seine Sängerschar geführt hatte, die Anhänglichkeit und Begeisterung, mit der eine Kerntruppe des Bach-Vereins von da ab ihm auf all den oft keineswegs leichten und gefahrlosen Wegen folgte, die er sie führte.

Doch keine Geschichte des Bach-Vereins wollen wir ja mit dieser Rede versuchen. Wer es wissen will, was in den 25 Jahren seiner größten bisherigen Blüte dieser Verein unter Wolfrums Stab geleistet, welche Fülle von Arbeit er bewältigt, welche Unsumme musikalischer Schöpfungen er an das Licht gebracht, teils solche, die bei uns dem Grab der Vergessenheit entstiegen, teils solche, die hier ihre Uraufführung erlebten, der lese es nach in dem Buch, welches sein früherer Vorstand, Dr. Wilhelm Maler, dem Verein zu seinem Jubelfeste dargebracht hat.

Uns liegt daran, des Meisters geistiges Bild in uns zu erneuern und das heißt doch wohl, den tiefsten Absichten seines Wirkens unter uns nachzuspüren und an einzelnen besonders leuchtenden Beispielen zu zeigen, wie er diese Absichten kraft einer ungewöhnlichen Tat- und Organisationskraft zu verwirklichen vermochte.

Wolfrum war doch wohl in erster Linie Kirchenmusiker. Nur wer ihn als solchen begreift, wird seiner Persönlichkeit und seinem gesamten Wirken völlig gerecht. Dies heißt aber nicht nur, daß er in den musikalischen Ueberlieferungen der protestantischen, insbesondere der lutherischen Kirche, im deutschen evangelischen Kirchenlied, dessen Geschichte er geschrieben, in der Orgel und in Bach wurzelt: nein, auch sein Lebenswerk als Dirigent, Organist, Hochschullehrer und Komponist ist tief hinein von der Seite der Kirchenmusik her bestimmt. Das ist nicht in einem engen konfessionellen Sinne zu verstehen. Wolfrum betonte es gern und häufig, daß die Musik überkonfessionell sei. Er berief sich auf das Beispiel Franz Liszts, des Erneuerers der katholischen Kirchenmusik, und dessen vorbildliches Eintreten für J. S. Bach. Er beschäftigte sich in zunehmendem Maße selbst mit katholischer Kirchenmusik, führte Palestrina und Orlando di Lasso auf und hörte sich in der Osterzeit bei mehrfachem Besuch die kirchenmusikalischen Darbietungen der Mönche des Benediktinerklosters Beuron an.

Der Zug zur Kirchenmusik beruhte bei ihm auf einer letzten seelischen Gestimmtheit seines Wesens: auf seinem Verhältnis zur Religion, über das er sich zwar kaum je in Worten geäußert, das aber aus seinem gesamten Schaffen nicht hinwegzudenken ist. In seinen höchsten Leistungen als Orgelspieler, Dirigent kirchlicher Chorwerke und Schöpfer kirchlicher Musik war dieses religiöse Element deutlich zu spüren. Es hob ihn über sich selbst hinaus, verlieh seinem Wirken zuweilen einen Zug des Begeisterten, Enthusiastischen, den der sonst so gefühlskarge Mann streng verbarg. Es war die Religion des Künstlers, des Musikers, zu der er sich bekannte; nicht das begrifflich Geprägte, die religiöse Einzelvorstellung, Lehre und Glaubenssatz, sondern die Gefühlswelt, die sich an biblisches Wort, Symbol und kultische Handlung leicht anschließt, jene farbige Welt der Stimmung und Phantasie, die sich in der menschlichen Seele als Andacht, Schauer des Uebersinnlichen, Ehrfurcht, Dankbarkeit, Liebe und Hingebung äußert.

Wer Wolfrums bedeutendste kompositorische Leistung, sein Weihnachtsmysterium kennt, der kann darüber nicht im ungewissen sein, daß seine kirchenmusikalische Betätigung nicht nur Gelegenheitswerk und Berufsübung war, sondern daß sie einem innerlichen Zug seines Wesens entsprang.

Auf diesem Gebiet lagen wohl seine schönsten Freuden, gewiß aber auch seine schwersten Enttäuschungen. Denn nichts liegt bei uns tiefer im argen als die Kirchenmusik. Sie hat wohl auf dem Boden der reformierten Pfalz nie die rechte Pflege gefunden. Jedenfalls ist sie bis auf den heutigen Tag zum wenigsten in der evangelischen Kirche unseres Landes ein stiefmütterlich behandeltes Kind. Wolfrum aber brachte ein groß gedachtes kirchenmusikalisches Programm aus seiner bayerischen Heimat mit und stieß damit auf härtesten Widerstand, weniger der leitenden Personen, als der spröden und kümmerlichen Verhältnisse. Er hat als Dirigent des Landeskirchengesangvereins und als Mitarbeiter an der Reform unserer badischen kirchenmusikalischen Bücher sich ein hochzuwertendes Verdienst erworben. Ihn selbst mochte das von ihm Erreichte in keiner Weise zu befriedigen und eine gewisse herbe und sarkastische Art, über diese Dinge zu sprechen, verriet den Stachel, den der erfolglos geführte Kampf in ihm zurückgelassen.

Das Kostbarste, was er außer seinen zahlreichen Schöpfungen für die Orgel und den kirchlichen Chorgesang geschaffen hat, waren zweifellos die Universitätsgottesdienste, die er in Gemeinschaft mit seinem Freund Bassermann zu kultischen Darbietungen allerersten Ranges gestaltete. Hier haben wir Bach, den Kirchenmusiker Bach, zum erstenmal wieder an der rechten Stelle und in der rechten Umgebung genossen und lieben

gelernt. Diese Gottesdienste waren nicht Kirchenkonzerte mit ihrer etwas frostigen Aufmachung. Es waren wirklich kultische Akte, bei denen Liturg und Organist, Bibelwort, Gebet, Gemeindegesang, Predigt, Chor und Orgelspiel zu einer religiösen und künstlerischen Einheit verschmolzen, eine Idee, eine religiöse Stimmung zum Ausdruck brachten. Hier in unserer von des Meisters Hans Thoma Hand geschmückten St. Peterskirche erlebten wir religiöse Feiern, die das Wort von der unvermeidlichen künstlerischen Oede und Armut des protestantischen Kultus widerlegten und ein Vorbild schufen, das vielleicht erst in Zukunft seine volle Wirkung entfalten wird. —

Das zweite große Gebiet, auf dem sich Wolfrum betätigte, die Instrumentalmusik, insbesondere die Symphonie, zeigt uns sein Profil von einer anderen Seite. Zwar wollte er auch als Kirchenmusiker modern sein, nach vorwärts gewandt, ein Feind und Hasser alles trägen Beharrens, ein Kämpfer für alles Keimkräftige in die Zukunft Weisende. Mit welcher Begeisterung trat er für den Kirchenmusiker Liszt, für den Kirchenmusiker Max Reger ein. Immerhin lag hier in der Sache selbst, in der Bindung der Kunst an den Kult, in der alles beherrschenden und überstrahlenden Macht des Bachschen Genius eine gewisse Zügelung, eine Schranke, die auch der Kampfesfroheste nicht überschreiten durfte, wie wohl es an ernsthaften und leidenschaftlichen Kämpfen um Geltung und Gestaltung der Tonkunst auf dem Boden der Kirche seit Palestrina bis zu Liszt nie gefehlt hat. Immerhin dämpfte die Würde der hohen Pfeiler und mystischen Wölbungen den allzukecken Mut und verbot den rücksichtslosen Gebrauch der Waffen.

Die Orchestralmusik dagegen war zu der Zeit, da Wolfrum auf den Plan trat, eine Stätte leidenschaftlicher Kämpfe und mußte schon darum eine Kämpfernatur wie die seine besonders stark anziehen. Als Wolfrum nach Heidelberg kam, galt sein heißes Bemühen außer dem Eintreten für Bach dem Spätklassiker Johannes Brahms. Die „unbegrenzte Ehrfurcht", mit der er diesem Meister seine erste Komposition gewidmet hatte, mochte ein Erbstück seiner Münchener Studienzeit bei Rheinberger und Wüllner gewesen sein. Brahms war damals in Heidelberg so gut wie unbekannt. Das deutsche Requiem, Hölderlins Schicksalslied, die Symphonien, wurden hier mit Erstaunen, aber mit Bewunderung und Zustimmung aufgenommen. Es schien als sollte das Heidelberger Musikleben unter das Zeichen der drei großen B, Bach, Beethoven, Brahms, treten. Da änderte, unter dem Einfluß Felix Mottls, zu dessen Musteraufführungen der Wagnerschen Musikdramen er häufig nach Karlsruhe hinüberfuhr, unser Meister schon nach kurzer Zeit das Vorzeichen: die Brahms-Schumannsche Richtung trat zurück. Wagner-Liszt-Berlioz kamen in den Vordergrund. Ein heißes Für und Wider entbrannte, in dessen Verlauf immer mehr der Name Franz Liszts zum Kampfruf erhoben ward.

Was war es, das Wolfrum, den Herkunft und Wesensart so viel mehr für den norddeutschen Protestanten Brahms als für den übernationalen Katholiken Liszt vorherbestimmt zu haben schien, zum leidenschaftlichen Apostel Liszts, des Symphonikers und musikalischen Reformators, werden ließ? War es bloß das Gesetz des Gegensatzes, empfand er die ungebundene, zu Improvisation und freien Formen neigende Kompositionsweise Liszts als notwendige Ergänzung des eigenen, vom strengen Schulzwang herkommenden Wesens? Solche Fragen lassen sich selten auf eine einfache und eindeutige Weise beantworten. Sie hängen mit letzten oft unbewußten Vorgängen und Entscheidungen in der Seele des Künstlers zusammen. Für Wolfrum bedeutete die Hinwendung zu Liszt auf alle Fälle den Eintritt in die Bewegung, die sich selbst die neudeutsche nannte und die sich in ihren Anfängen stark als eine revolutionäre, als Gegnerin jeden Epigonentums, ja als Musik der Zukunft gebärdete. Auch in unserem Meister lebte ein Geist der Opposition, ein Eifer, der vorwärts drängte, frische Empfänglichkeit für neue Ideen, die Freude am Unerhörten, Niedagewesenen. So erwuchs ihm der Plan, das kleine Heidelberg zu einem Vorort des musikalischen Fortschritts zu erheben, den er mit zäher Energie, glänzender Organisationsgabe, mit selbstloser Hingabe und Einsatz aller Kraft zu verwirklichen begann. Wir erlebten musikalische Festtage, da unsere Stadt zu einem Sammelpunkt des deutschen, ja des europäischen Musiklebens wurde. Die Reform des Konzertraumes durch Schaffung beweglicher Podien und einer besonderen Art der Beleuchtung, die Verwendung der Konzertorgel neuesten Types, ward aus Anlaß des Stadthallenbaues in Angriff genommen. Die Führer der neuen Musik, Richard Strauß, Schillings, Humperdinck, Fritz Klose, Hausegger, Pfitzner, die Ausländer Sibelius, Sinding, kamen als unsere Gäste hierher und fanden eine Vorbereitung ihrer Werke und eine verstehende Aufnahme, auf die sie an viel größeren Pflegestätten der Musik oft noch lange warten mußten.

Dies war Wolfrums größtes Glück und hier liegt wohl sein bleibendes Verdienst: Vorkämpfer, Wegbereiter zu sein, unerschrocken und selbstlos einzutreten für den werdenden Geist. Weil ihm seine Kunst Leben war, spähte er eifrig darnach aus, wo Leben sich regte, hatte er, wie Marsop in seinem seinen Gedächtniswort schrieb, etwas vom Instinkt der Mutter an sich, der keine Mühe zu viel ist, wo es gilt, den Pflegling zu betreuen und ihm Schutz und Hilfe angedeihen zu lassen.

Am schönsten trat dieser Wesenszug zutage in seinem Verhältnis zu Max Reger. Daß diese beiden sich fanden, war wahrlich kein Zufall. Für Reger, das große Kind, bedeutete der kluge, organisatorisch begabte Freund die notwendige Ergänzung nach der praktischen Seite. Mit ganzer Leidenschaft setzte sich Wolfrum am Klavier, an der Orgel, am Dirigentenpult, mit Feder und lebendiger Rede für den Freund und Landsmann ein. Gemeinsame Kunstreisen durch ganz Deutschland wurden unternommen.

Für Wolfrum bedeutete Reger die Synthese der Gegensätze, mit denen er sein Leben lang gerungen: in diesem großen Verarbeiter und Zusammenfasser schlossen die feindlichen Richtungen der absoluten, an die klassischen Formen streng gebundenen und der neuromantischen, von der poetischen Idee ausgehenden, nach gesättigter Farbe des orchestralen Klanges und höchst differenzierter Harmonik strebenden Musik — hier schlossen Brahms und Wagner unter dem Zeichen Johann Sebastian Bachs ihren Frieden.

In seiner Gedächtnisrede auf Max Reger hat es Wolfrum selbst ausgesprochen: „Man kann Reger nicht lieben, wenn man nicht jenen beiden (Brahms und Wagner) voll gerecht wird. Max Reger selbst aber blickt zu allen Zeiten zärtlich und ernst auf den großen Thomaskantor und versichert wiederholt: „Bach ist das A und O aller Musik".

Die Freundschaft mit Reger bildete einen Gipfel in Wolfrums Leben und wir ermessen, wie sein Tod auf ihn wirken mußte. In wahrhaft würdiger Weise hat er dem toten Freund das Lebewohl nachgerufen mit jener unvergeßlichen Aufführung der beiden Schwanengesänge Regers, des Eichendorffschen Einsiedlers und des Hebbelschen Requiems.

Nur drei Jahre sollte er den Freund überleben. Es waren Jahre der Krankheit, des langsamen Abbaus, zuletzt der ruhelosen Wanderschaft und des schmerzlichen Verzichts. Eine seiner letzten Taten war die Aufführung des Brahmsischen Violinkonzertes hier in diesem Saal. Da haben wir ihn noch einmal den Dirigentenstab führen sehen an derselben Stelle, an der er dreißig Jahre zuvor das Brahmsche Requiem zum erstenmal in Heidelberg zum Erklingen gebracht.

Gearbeitet hat er bis zuletzt. Der Ausgabe der kirchenmusikalischen Werke Franz Liszts und der Reform des deutschen evangelischen Kirchengesangs galten bezeichnenderweise seine letzten Anstrengungen.

An derselben Stätte, wo genau 10 Jahre zuvor Heinrich Bassermann, Wolfrums bester, treuster Freund, jäher Krankheit erlag, im Krankenhaus zu Samaden im Oberengadin, ereilte auch ihn der Tod.

*

Der Heidelberger Bach-Verein und wir alle, die wir uns bewußt sind, Wolfrum viel zu danken, wir Schüler, Freunde,



Max Peters. (Zu S. 15.)

Verehrer werden ihn nicht vergessen. Aber auch in der Geschichte der Musik wird sein Namen mit Ehren verzeichnet stehen, als der eines Anregers, Vorkämpfers, für seine Kunst heilig Begeisterten, sich restlos für sie Opfernden. Sein heftiger streitbarer Sinn, seine zähe, von sich und dem Stab seiner Mitarbeiter das Letzte an Kraft und gutem Willen heischende Tatkraft, sein rastloses Ueben und Proben, die Unerbittlichkeit seines Wesens, die sich zu keinerlei Zugeständnissen an Mode und Schlendrian herbeiließ, ja seine Herbheit, die sich bis zur Schroffheit steigern konnte — es gehörte alles dazu, um gerade diese so echt deutsche Musikerpersönlichkeit hervorzubringen. Ein junges und jüngstes Geschlecht mag ihn nicht mehr recht verstanden und gewürdigt haben: wir Aeltere, die wir mit ihm und unter ihm aufgewachsen sind, wissen, wer er war und daß er ein Künstler war vom Scheitel bis zur Sohle. In seinem Munde war es keine Redensart, wenn er vom heiligen Geist der Musik sprach. Der heiligen Sache galt alles, was er sprach, tat, schrieb, auch was er zürnte und haßte, und hinter dieser Sache ließ er seine Person allezeit in Bescheidenheit zurücktreten. Darum beschließen wir diese Worte in seinem Sinne, wenn wir sie in den Wunsch ausklingen lassen: daß es in Heidelberg nie an solchen Männern und Frauen fehlen möge, die bereit sind, für die große und heilige Sache der Musik einzutreten und ihr eine würdige Stätte der Pflege unter uns zu erhalten.

Zur Instrumentierung von Mozarts Symphonien.

Von Dr. Gerd Freiesleben (Leipzig).

Seit Beginn des Jahrhunderts etwa befinden wir uns in einer Mozart-Renaissance. Nicht ganz in dem Sinne, wie wir im 19. Jahrhundert eine Bach-Wiedergeburt erlebt haben; denn vergessen war Mozart und sein Lebenswerk ja niemals. Wohl aber gab es Zeiten, wo vor der ungeheuren Blendkraft der Zentralsonne Richard Wagner der wonnige Goldglanz der Mozartschen Opern eine Zeitlang ermattet schien, wo der von den schweren Tränken Beethovenscher Dionysik, Brahmsscher Schwermut verwöhnte Gaumen nicht mehr so stark den Durst nach dem kastalischen Quell reinster Schönheit verspürte, wie er in der Mozartschen Symphonik sich ergießt. Auch heute liegt noch ein großer Teil seines Lebenswerkes unerschlossen. Noch hört man nirgends davon, daß den beliebten Beethoven- und Brahms-Zyklen ein Mozart-Zyklus zur Seite gestellt worden wäre; noch waren unter den „Festspielen", wie sie vor dem Kriege allerorten in Aufnahme kamen, stilreine Mozart-Aufführungen eine große Seltenheit. Immer mehr aber bricht sich die Erkenntnis Bahn, welch unermeßlicher Reichtum an Tiefe und Empfindung nicht nur in den Opern, sondern auch in der Symphonie- und Kammermusik Mozarts verborgen liegt, bereit, sich unserer immer stärker auf Klarheit und Wahrheit drängenden Zeitrichtung willig zu erschließen.

Zu den neuen Erkenntnissen, die uns diese Mozart-Renaissance gebracht hat, gehört auch die, daß er einer der größten Meister des Instrumentalkolorits aller Zeiten gewesen ist. Die Gipfelpunkte der Instrumentierungskunst werden von den Namen Bach, Mozart, Wagner und R. Strauß bezeichnet. Während aber heute Bachs geniale Instrumentierungskunst, die schon in den Passionen überall zutage tritt, ihren ganzen Reichtum aber erst im Kantatenwerk ausströmt, kaum mehr ernstlich bestritten sein dürfte, ist Mozarts all seine Zeitgenossen überragende Bedeutung in dieser Hinsicht noch nicht allseitig anerkannt. Und doch ist **er**, nicht etwa Beethoven, der eigentliche Schöpfer der klassischen Instrumentation; mit denselben für unsere neuzeitlichen Begriffe ja recht beschränkten Mitteln erzielt er ungleich größere und mannigfaltigere Klangwirkungen als jener. Während Beethoven den Wechsel der Klangfarbe durch Zuteilung der einzelnen Themen auf die verschiedenen Instrumente vorwiegend nur zur Verdeutlichung der thematischen Struktur verwendet, wobei oft der Wirkung durch Vertauschung der Instrumente kein Abbruch geschehen würde, ist bei Mozart jedes kleinste Motiv, jede unscheinbare Füllstimme aus dem Charakter des betreffenden Instruments heraus erfunden; während Beethoven vorwiegend ungebrochene Farben verwendet und sie nicht selten so unvermittelt nebeneinander setzt, daß eine einheitliche Gesamtwirkung zu vermissen bleibt, ist Mozart nicht nur in der Kunst der Farbenmischung durch Besetzung eines Themas mit mehreren Instrumenten (im Einklang, Oktave oder Doppeloktave), sondern auch in der Kunst der Ausgleichung der verschiedenen gleichzeitig angewandten Klangfarben und Farbengruppen, namentlich in der Abstimmung des Holzbläserchors zum Streichorchester, von einer Meisterschaft, wie sie in gleicher Verfeinerung von kaum einem Meister erreicht, von keinem überboten worden ist. Und bei allem unerhörten Reichtum der Opernpartituren ist



Anita Portner. (Zu S. 16.)

diese Klangmeisterschaft wohl noch deutlicher in den reinen Instrumentalwerken, den Symphonien, erkennbar, schon weil wir an deren orchestrale Ausführung meist wesentlich höhere Ansprüche zu stellen pflegen. Bei diesen Werken tritt nun aber auch die einzige Schwäche der Mozartschen Instrumentierung zutage, nämlich die bekanntlich durch die damalige beschränkte Handhabung bedingte Schwerfälligkeit im Gebrauch der Blechinstrumente. Gerade im Hinblick auf die Goldklarheit der Instrumentierung, die, soweit nur Holzbläser und Streicher mitwirken, bei richtig abgewogener Besetzung jedes auch noch so unscheinbare Motiv in plastischer Deutlichkeit hörbar werden läßt (was von Beethovens Instrumentation durchaus nicht gesagt werden kann), erscheint es doppelt schmerzlich, wenn die Trompeten und Hörner infolge ihrer stereotypen Gebundenheit an die Naturtonskala dieses harmonische Bild so häufig stören und verdunkeln. Bekanntlich hat Richard Wagner für die Symphonien Beethovens durch die verschiedenen von ihm eingeführten Veränderungen (vergl. u. a. „Zum Vortrage der IX. Symphonie", Ges. Schr. Bd. IX) bewiesen, daß wir sehr wohl im Geiste der klassischen Meister handeln, wenn wir jene erzwungenen Instrumentationslücken, soweit sie im Hinblick auf die moderne Technik der Instrumente nicht mehr gerechtfertigt erscheinen, ausfüllen, und Weingartner ist ihm erfolgreich mit seiner Schrift über Beethovens Symphonien, die heute kein Orchesterleiter mehr unbeachtet lassen darf, auf diesem Wege nachgefolgt. Im selben und noch höherem Maße erscheint es aber angezeigt, auch die Symphonien Mozarts daraufhin zu prüfen, ob und wieweit nicht auch hier in pietätvoller Weise durch Beseitigung jener erzwungenen Schwerfälligkeiten die volle Klarheit ihrer von ihrem Schöpfer beabsichtigten Klangwirkung erreicht werden kann.

Selbstverständlich muß an eine solche Aufgabe mit äußerster Vorsicht herangegangen werden. Es wäre sehr einfach, überall die Blechinstrumente aus ihrem Tonika-Dominanten-Bann zu lösen und sie melodisch dem übrigen Klangkörper anzugliedern. Was dabei herauskäme, wäre aber eine mehr oder weniger gute Mozart-Bearbeitung, doch kein Mozart. Denn es muß gerade betont werden, daß auch die Handhabung der gebundenen Bläserstimmen bei Mozart wie alles andere genial ist, daß ihm oft gerade diese Unbeweglichkeit zu bedeutenden instrumentalen Eingebungen Anlaß wird. Auch ist die Klangwirkung der rauschenden Tutti des Mozart-Orchesters uns so vertraut geworden, daß wir an vielen Stellen das frohe Dahinschmettern der Hörner und Trompeten im Tonika-Dominant-Wechsel als Symbol festlichster Heiterkeit empfinden und seine Beseitigung uns mehr stören als fördern würde. Die Aufgabe muß deshalb dahin beschränkt werden, daß wir nur da eine ändernde Hand anlegen dürfen, wo zweifellos die Gebundenheit der Instrumente den Inspirationen des Tondichters hinderlich war, wo er also nur notgedrungen sie so handhabte, während er sie bei freier Beweglichkeit ohne Zweifel anders geführt haben würde. Dies ist namentlich da der Fall, wo ihn die Gebundenheit sogar zu Verstößen gegen die Reinheit des Satzes (insbesondere zu Dissonanzverdoppelungen und zu falscher Stimmfortschreitung) zwang. In allen Fällen dagegen, wo es sich nur um Möglichkeiten oder geringere Wahrscheinlichkeiten handelt, muß der Urtext der Partitur auch gegenüber etwaigen naheliegenden Verbesserungen maßgebend bleiben.

Von den Blechinstrumenten abgesehen, kommen Aenderungen nur insoweit in Betracht, als gelegentlich Holzbläser (namentlich die Flöte) infolge ihres geringeren damaligen Höhenumfangs unnatürliche Oktavversetzungen erleiden mußten. Auch können Aenderungen der Paukenstimme da in Frage kommen, wo Mozart sicher andere Töne gewählt haben würde, wenn ihm die während des Satzes umstimmbaren Maschinenpauken zur Verfügung gestanden hätten. Gelegentlich wird sich auch das Bedürfnis herausstellen, wichtige, aber bei heutiger Streicherbesetzung unhörbare Holzbläserstimmen in geeigneter Weise zu verstärken. Damit dürften aber die Fälle zulässiger Aenderungen so ziemlich erschöpft sein; denn wir haben es bei Mozart nicht wie bei Beethoven mit einem tauben Musiker zu tun, sondern mit einem, dessen Ohr für Instrumentalklang geschärft war wie kaum eines andern Meisters vor- oder nachher.

Da eine Durchführung der vorstehend aufgestellten Grundsätze für das gesamte symphonische Werk Mozarts den Rahmen eines Zeitschriftaufsatzes bei weitem überschreiten würde, sollen hier nur die vier bekanntesten Symphonien eingehend durchgenommen werden, nämlich die in D dur mit Menuett (Köch. 385), in Es dur (Köch. 543), g moll (Köch. 550) und C dur (Köch. 551). Für die in D dur ohne Menuett (Köch. 504) ergeben sich zahlreiche Analogien mit der andern D dur-Symphonie von selbst. An der Hand dieser Darstellung wird auch für die übrigen Symphonien und die Konzerte jeder geschmackvolle Musiker die entsprechenden Aenderungen mit leichter Mühe vornehmen können. Es sei gestattet, auch für nachfolgende Darstellung die Worte R. Wagners („Zum Vortrag der IX. Symphonie Beethovens") anzuwenden, wonach ich ihr Ergebnis „ernstlich gesinnten Musikern, wenn nicht als Aufforderung zur Nachahmung meines Verfahrens, so doch als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber vorlege".

I. Symphonie D dur mit Menuett (Köch. 385).

1. Satz. Das sich titanisch aufbäumende fünftaktige Hauptthema ist offenbar als gewaltiges Unisono gedacht. Im 3. und 4. Takt stören die Hörner und Trompeten dies Unisono durch die Harmonietöne a und d, und zwar im 4. Takt in besonders empfindlichem Maße, weil in der als harmonische Grundlage in Frage kommenden Subdominante (G dur) der Grundton fehlt, während die Quinte d sehr stark hervorsticht. Auch wird der charakteristische Oktavsprung im 3. und 5. Takt durch die den Einklang festhaltenden Blechinstrumente in seiner Deutlichkeit beeinträchtigt. In diesen fünf Takten würde deshalb unbedenklich das Unisono durch entsprechende Führung der Hörner und Trompeten herzustellen sein; im 4. Takt bleibt bei diesen der Triller natürlich weg und es muß hier auch der Rhythmus  beibehalten werden, weil er vom 6. Takte ab thematische Bedeutung erlangt.

Bei der ersten Wiederholung des Themas S. 1 Takt 13 [2 [8]]* hat dagegen jede Veränderung der Bläser zu unterbleiben, denn hier nützt Mozart gerade die Unbeweglichkeit dieser Stimmen zu einer genialen Wirkung aus, indem sie aller schneidenden Zusammenstöße ungeachtet an ihrem d festhalten, statt wie das erstemal im 3. Takt des Themas nach a auszuweichen. Sache des Dirigenten ist es, durch richtige Abtönung eine Deckung des kanonisch geführten Themas zu verhindern.
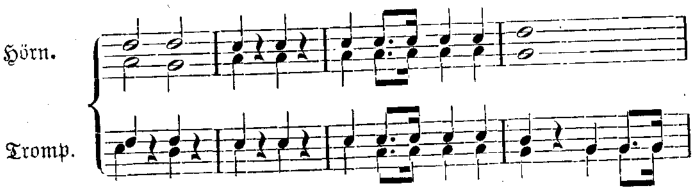
Auf S. 1 letzter und S. 2 zweiter Takt [3 [2, 4]] hat im letzten Viertel die erste Flöte natürlich a''' zu nehmen. Auf S. 2 Takt 1, 3 [3 [3, 5]] erscheint eine Aenderung der Hörner und Trompeten nicht wünschenswert, denn obschon es naheläge, sie die Skala der Holzbläser mitgehen zu lassen, würden sie die verzierte Geigenstimme leicht decken; auch ist ihr festgehaltenes a hier Grundton der Dominantharmonie und wirkt deshalb bei zurückgehaltener Tongebung nicht störend.

Auf S. 2 Takt 7 [4 [3]] tritt uns zum ersten Male der Fall entgegen, daß das Fehlen des Leittons cis einen Verstoß gegen die Reinheit des Satzes herbeiführt, insofern die Septime d des E dur-Akkords, statt wie in 1. Flöte, 2. Oboe, 2. Violine logisch nach cis fortzuschreiten, in den Trompeten und Hörnern nach a abspringen muß. Um diesen Schritt d—cis durch übermäßige Verdoppelung nicht zu sehr hervortreten zu lassen, empfiehlt sich folgende Aenderung, bei der zugleich die 2 Takte später sich wiederholende gleiche Erscheinung

---

* Bei allen folgenden Anführungen wird zunächst Seiten- und Taktzahl der großen Breitkopf & Härtelschen Ausgabe angeführt und in Klammern Seiten- und Taktzahl der kleinen Eulenburgschen Partiturausgabe beigefügt.

(auch das übermäßige Betonen der Septime d durch alle 4 Instrumente) beseitigt wird:
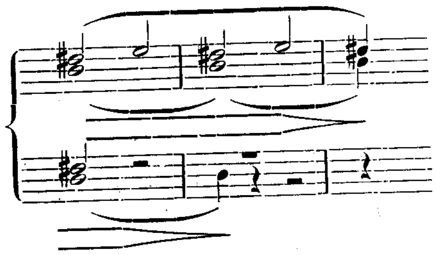


Auf S. 3 Takt 2, 4 [$5^{1,3}$] nehmen die Trompeten im ersten Viertel besser das tiefere a, um die Uebereinstimmung mit der Baßführung zu erzielen. Auf S. 3 Takt 5 [5^{4}] hat Mozart offensichtlich wieder nur wegen des fehlenden cis vermieden, die Hörner und Trompeten im Unisono mit Oboe und Klarinette gehen zu lassen; da dieser Takt die gesteigerte Wiederholung des Dreiklangmotivs im 2. und 4. vorhergehenden Takte darstellt und also deren Wucht noch überbieten muß, empfiehlt sich die Herstellung dieser Unisonoführung.

Auf S. 3 Takt 6 [5^{5}] flg. würde ich es für unbedenklich halten, die schönen, aber bei heutiger Streicherbesetzung kaum hörbaren Stimmen der Flöten durch die Klarinetten zu verstärken.

Auf S. 5 Takt 6, 7 [$8^{5,6}$] macht sich wiederum im 2. Horn eine Aenderung der unrichtigen Stimmführung nötig, insofern die Septime d, statt nach a abzuspringen, nach cis fortschreiten muß.

S. 6 Takt 8—11 [10^{3-6}] sind die Hörner unbedingt übereinstimmend mit der Bratschenstimme zu führen, da hier nur ihre Tonlücken den Komponisten bestimmt haben können, das Unisono durch einzelne abweichende Töne zu unterbrechen.
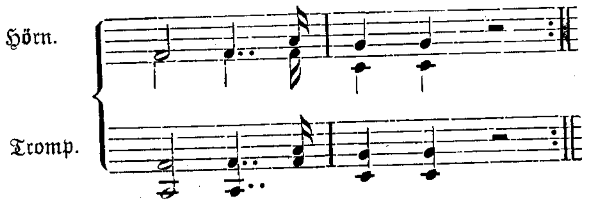
Auf S. 8 Takt 8 [13^{5}] setzen Hörner und Trompeten infolge der Wendung nach fis moll plötzlich aus, obwohl wir uns noch im Forte befinden und ein dim. erst von diesem Takte ab eintreten kann. Ich würde empfehlen, sie hier allmählich erlöschen zu lassen, etwa wie folgt:
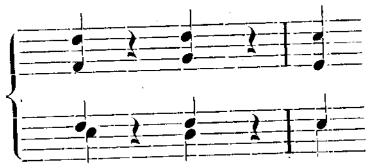


Für die ersten 5 Takte des Wiederholungsteils S. 9 Takt 8 flg. [15^{1} flg.] gilt natürlich das eingangs Gesagte.

S. 10 Takt 12 [17^{4}] blasen wieder alle 4 Blechinstrumente d, die Septime des E dur-Akkords. Eine so übermäßige Verstärkung des dissonierenden Tones muß befremden, erscheint aber doch beabsichtigt, da der Ton e ihnen ohne weiteres ausführbar wäre, aber auch im übrigen vermieden ist, während auch 1. Flöte, 2. Oboe und 2. Klarinette das d haben. So muß die Stelle bleiben, wie sie ist, höchstens würde die 1. Trompete nach cis statt nach a fortzuführen sein.

S. 11 Takt 11—14 [18^{6-9}] halten die Hörner und Trompeten starr das d, die Quint der Tonika G dur, fest. Ein Vergleich mit der Parallelstelle S. 5 Takt 2—5 [8^{1-4}] beweist, daß hier nur Zwang, nicht innere Notwendigkeit maßgebend war. Die Stelle wird an Glanz und Wirkung bedeutend gewinnen, wenn sie genau jener Stelle entsprechend gegeben wird:

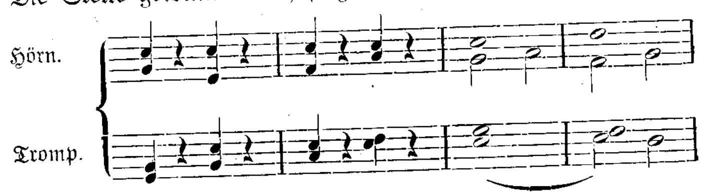


Auf S. 12 Takt 3 [19^{2}] empfiehlt sich:



S. 13 Takt 2 [20^{7}] flg. erhebt sich die Frage, ob nicht der Parallelstelle S. 6 Takt 8 [10^{3}] flg. entsprechend die Hörner das Unisonothema der Fagotte und Bässe mitspielen sollen. Da die Hörner hier anderweit thematisch geführt sind und die Harmonie wuchtig unterstützen, bleiben sie besser unverändert. Dagegen kann hier die 2. Trompete gut das Unisonothema in der Lage der Bratsche mitblasen, und zwar beginnend mit dem für dieses Thema sehr charakteristischen Oktavsprung a''—a'. Auch in Bratschen und Celli (nach Ermessen sogar in den Kontrabässen) kann dieser wichtige Oktavsprung der Parallelstelle wiederhergestellt werden, indem zwei Takte vorher der Absprung in die untere Oktave (h—cis) unterbleibt; dieser Absprung ist offenbar nur dadurch veranlaßt, daß Mozart die Weiterführung der Instrumente nach dem hohen a hinauf vermeiden wollte, während sie bei der heutigen Orchestertechnik ganz unbedenklich ist.

S. 13 Takt 6—9 [21^{3-6}] findet sich in Hörnern und Trompeten eine recht gezwungene Stimmführung, bei der die Harmonie leer wirkt und namentlich im 9. [6.] Takt die falsche Dissonanzfortschreitung in Oktavverdoppelung nicht gut ist. Die Stelle gewinnt durch folgende Umgestaltung:
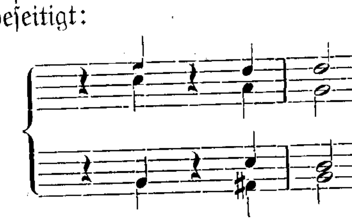


Der 2. Satz und das Menuett bieten zu Aenderungen keinen Anlaß. Im Trio dagegen nimmt das 2. Horn zur Vermeidung des Abspringens der Septime d nach a im vierten und im fünftletzten Takte besser h statt d.

4. Satz. Auf S. 22 Takt 14, 15 [$39^{3,4}$] findet sich wieder die übermäßige Verstärkung des dissonierenden d im G dur-Quintsextakkord und eine Auflösung dieses Akkords in Quintenparallelen zur Baßstimme:

d — e
g — a.

Man braucht kein „Quintenjäger" zu sein, um diese Stelle als schlecht zu empfinden; daß Mozart auch der 2. Flöte die Fortschreitung d—e gibt, nachdem er sie den viel stärkeren Blechbläsern gegeben hatte, kann uns nicht darin beirren, daß er bei freibeweglichen Bläsern keinesfalls diese Stimmführung gewählt haben würde. Immerhin kommt diesem d—e insofern thematische Bedeutung zu, als 1. Horn und 1. Trompete das einen Takt vorher in der 1. Flöte eine Quinte höher erscheinende Motiv nachahmen. Man wird deshalb diese Stelle doch lieber unverändert lassen, zumal eine stilgerechte Aenderung hier nur schwer möglich wäre.

Auf S. 23 Takt 8, 9 [$40^{4,5}$] dagegen wird die falsche Auflösung der Septime d des E dur-Akkords besser durch folgende Aenderung beseitigt:
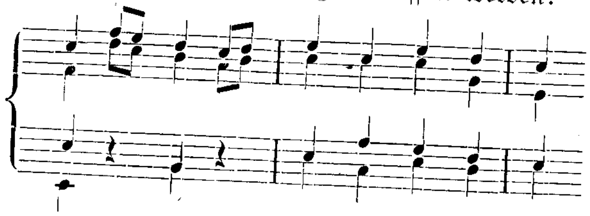


Die Stelle wiederholt sich auf S. 30 [50, 51].

S. 25 Takt 5 [43^{4}] nehmen beide Trompeten im ersten Viertel besser cis statt a.

Auf S. 27 Takt 8 [46^{9}] flg. droht die 1. Trompete mit ihrem forte gegebenen fis'' das Thema der 1. Violinen zu

übertönen und die Stelle zum unverständlichen Orchesterlärm zu machen. Sie das Thema mitspielen zu lassen, würde aber unmozartisch wirken, so daß hier nur durch entsprechende Abschwächung des Stärkegrads (auch in den übrigen Bläsern) zu helfen ist. Daß, wenn Mozart allen Instrumenten zugleich *f* vorschreibt, die Vorschrift für die ganze Stelle gilt und nicht unbedingt jedes einzelne Instrument *f* zu spielen hat, braucht wohl nicht ausgeführt zu werden.

Auf S. 33 Takt 8, 9 [$55^{8,9}$] kann die steife Führung der Hörner und Trompeten wie folgt verbessert werden:



ebenso S. 33 Takt 13 [56^{3}].

(Fortsetzung folgt.)

Bach.

Ernst Lissauer: Idyllen und Mythen[1].

Ein seltsam eigenwilliges, starkes und fesselndes Buch: anfangs wohl nicht ohne weiteres leicht eingänglich, dann aber, je mehr man sich hineinliest, immer packender und ergreifender, und schließlich, richtig aufgenommen und verstanden, so recht geschaffen als schöner, dauernder Besitz in lebendigem, leuchtendem Bewußtsein.

Die aus den Werken Johann Sebastian Bachs empfangenen tiefen Eindrücke von des Thomaskantors künstlerischer Persönlichkeit, von seinem Leben, seinem Schaffen und Wirken im Rahmen jener Zeit, diese Eindrücke versucht hier ein Dichter von anerkannter Bedeutung, ohne Zweifel auch musikalisch ganz außergewöhnlich veranlagt, auf seine, auf poetische Weise wiederzugeben: ein vielleicht gewagtes, in seinem Erfolg sogar recht fragwürdiges Unternehmen, wenn er dabei von der freilich nahe genug liegenden Versuchung sich hätte verleiten lassen, etwa verschiedene musikalische Werke Bachs in dichterischer Gestalt zu umschreiben und auszudeuten, denn Höchstes, Unaussprechliches, eben deshalb weil es unaussprechlich ist, durch die Musik zum tönenden Leben erweckt, läßt sich niemals und von niemand in Worten restlos zum Ausdruck bringen; ein durchaus gelungenes, hocherfreuliches Unternehmen, weil der Dichter, die hier verborgene Gefahr sehr wohl erkennend, das tiefste, geheimnisvolle Wesen und den Geist des musikalischen Schaffens nicht in einzelnen bestimmten Beispielen, sondern nur ganz allgemein zu fassen und zu begreifen sucht, weil er dagegen um so mehr aus Bachs ganzer kernig-deutscher Gestalt, aus seinem Leben und Treiben im Haus und in der Familie, aus seinem Streben und Wirken in der Kirche und Gemeinde seinen reichsten Stoff und fruchtbare künstlerische Anregung schöpft, dazu denn die damalige Umwelt mit ihren alt-ehrwürdigen, gemütvollen Sitten und Gewohnheiten einen gar freundlichen, stimmungfördernden geschichtlichen Hintergrund bildet. Durch die etwas altertümlich anmutende, an kräftig gezeichnete Holzschnitte mahnende Sprache, in dem wuchtigen, breiten Rhythmus, der allein schon durch seinen Tonfall das Bild vergangener Jahrhunderte heraufbeschwört, wird die Zeit der mächtigen Allongeperücken wieder lebendig, unter deren Locken und Puder das energische, eindrucksvolle Gesicht, die breit ausladende Gestalt Johann Sebastian Bachs hervorschauen.

Eine Lebensbeschreibung Bachs in poetischer Form, so kann man wohl Lissauers Buch mit gutem Grund nennen. In diesen „Idyllen und Mythen“ — es sind 27 Gedichte, jedes für sich gedanklich und sprachlich als selbständiges Gebilde in sich abgeschlossen, und doch alle miteinander zugleich auch wieder eng zusammengehörend — in diesen Gedichten zieht Bachs Leben und Schaffen in bald ernsten, bald heiteren Bildern, bald mit feinem Humor und leiser Ironie, dann wieder von tiefer Inbrunst und heiliger Andacht erfüllt an dem geistigen Auge des Lesers vorüber.

Orgelspieler, Fiedler, Pfeifer, Kantore,
An Gambe und Trombe, auf Turm und Empore,
In Suhl, in Ruhla, Meiningen, Eisenach,
Allenthalben in Thüringen siedelt im tönenden Amte ein Bach.
Bis nach Franken hinein trifft man die Bachischen an,
Alle sind Musici, und jeder heißt auch Johann.

So werden mit festen Pinselstrichen Bachs Familie und Verwandtschaft, die „Bachischen“, gezeichnet. Die eigenartige, wenig bekannte Tatsache, daß unser Meister während des Gottesdienstes in der Kirche zur Welt gekommen ist, „umrollt, überrollt von verflutendem Schall“, verleiht der kühn rankenden Phantasie des Dichters weite Ausblicke in die glückverheißende Zukunft des jungen Hans Bastian und wundervoll duftig löst sich dem heranwachsenden Knaben die ganze Umwelt zu Haus und in der Natur gleichsam in Töne auf.

Von süßen Ländern erzählte die Mutter,
Da schneit es Zucker, da hagelt es Pflaumen,
Baumrinde ist Kuchen, Boden ist Butter,
Nachdenksam saugt er am Daumen . . . .
Mit maiblumenweißen, mit pfingstrosenroten
Köpfen blühen auf zierlichen Stielen
In Büscheln die Noten
Und schwingen in weiten
Wellen hinunter wie Tasten und Saiten,
Wenn drüberhin greifend die Winde spielen . . .
Die Schwalben fliegen Courante und Gigue.
Die Brunnen laufen langen Gesang.
Der Regen strähnt nieder graue Musik.
Musik treibt weißwolkig den Himmel entlang.

Tiefen, nachhaltigen Eindruck auf den zum Jüngling herangereiften Johann Sebastian macht sein Besuch in Eisenach, seiner Vaterstadt, die er nach langer Wanderschaft, nach dem Tod seiner Eltern erst, wieder betritt, sein Gang hinauf zur Wartburg, wo

Es war, als ob um ihn die Luft von vormals schwebe,
Als bebe
Nachhallend im alten Raume Luthers Wort.
Geistatem rauscht ihn an von Wand und Wand.

Auch seiner Hochzeit wohnen wir bei, zu deren Feier Bach selbst die Orgel spielt, während sein ihm eben angetrautes Eheweib die Register zieht.

Er hämmert, fügt, er meißelt und behaut,
Er mauert und er zimmert,
Gewaltig Balken über Balken baut
Sich Stock- auf Stockwerk steil empor die Fuge.
Dann klimmt an Sims und Zacke Lieblichflöte auf
Und hängt den Richtkranz an den höchsten Knauf.

Wie treffend und prächtig ist doch in diesen wenigen Worten das innerste Wesen der Fuge, dichterisch geschaut wiedergegeben! Wie anschaulich in nur kurzen, lebhaften Strichen ist der „Unterricht“ geschildert, den die Söhne, Wilhelm Friedemann und Philipp Emanuel, durch ihren Vater erhalten; wie geheimnisvoll belauschen wir den werdenden Meister bei seiner Arbeit, in der tiefen Stille und Einsamkeit des ernsthaft Ringenden und Strebenden, in dem heiligen Rausch des rastlos Schaffenden!

Freilich — Anerkennung und Zustimmung, Dank und Liebe von seinen Zeitgenossen hat Bach nicht geerntet: in blödem Unverstand ereifert sich die philiströse Kollegenschaft gegen seine Musik:

Das künstliche Zierat am Orgelspiele,
Die überschwemmende Gewalt,
Das schmisse die Leute ja vom Gestühle,
Das sei sozusagen ein Orgelgeschrei, —

Auch beim Rektorat der Thomasschule fand er durchaus nicht immer die notwendige Unterstützung und Förderung

[1] Verlag Schuster & Löffler, Berlin.

seiner Arbeit, und sein Streben, die jungen Schüler zugleich zu guten Musikern zu erziehen, Herz und Sinn dadurch zu bilden und zu veredlen, fand oft heftigen Widerspruch. Da wirkt denn nach solchem Aerger ein „Spaziergang“ doppelt erfrischend und belebend, wie ihn Lissauer so köstlich fein nachempfunden beschreibt.

Dann aber kommt die Stunde, da auch seine Lebensbahn sich dem Ende zuneigt; erblindet liegt der alte Meister im Lehnstuhl.

Er aber lächelt, leise, lange,
Er lächelt, lächelt von Gesange,
Der Erde bunt Gespinst zerfiel,
Er ist am Ziel.

Und nun die gespenstisch-großartige „Totenwacht“, eine Vision, so erhaben und kühn, wie nur des echten Dichters Phantasie sie zu schauen begnadet ist. Bach ist vor dem Altar der Thomaskirche aufgebahrt, die Kerzen sind erloschen, der Abend bricht herein — da begibt sich das Wunderbare: die Orgelpfeifen lösen sich geheimnisvoll und still aus ihrem Gehäuse und steigen in feierlichem Zug zum Altar nieder.

Sie umschritten den Sarg, gereiht zwei und zwei,
Schlürfend glitten sie über die Fliesen,
Die dunkeln Bordune bliesen
Die andern murmelten Litanei.
Quer durch die Schiffe, von Wand hin zu Wand,
Rings um die Bahre nahmen sie Stand.
Die ganze Nacht
Hielten die Pfeifen bei Bachen die Totenwacht.

Dann aber schwingt sich der Dichter von dieser Welt kühn empor zu jenen lichten Sphären, da Bach in seiner Verklärung die Orgel des Weltalls spielt, von Wind und Wolken umbrandet von Sonne und Sternen umglänzt, von himmlischen Cherubin bedient, und so in leuchtenden Akkorden klingt Lissauers Werk machtvoll aus. —

Eine Anmerkung am Schluß des Buches besagt, daß diesem „Bach“-Buch noch zwei Dichtungen ähnlicher Art folgen sollen, Beethoven und Bruckner gewidmet — die drei großen B —, und fast möchte man daran zweifeln, ob es gelingen kann, in diesen neuen Werken die künstlerische Höhe der hier vorliegenden Schöpfung aufrecht zu erhalten, sie zu überbieten scheint mir fast ausgeschlossen zu sein.

Jedenfalls dürfen wir uns dieses „Bach“ herzlichst freuen und können nur hoffen und wünschen, daß die hier geweckten hohen Erwartungen in den beiden folgenden Werken in schöne Erfüllung gehen mögen.

August Richard (Heilbronn a. N.).

Montemezzi: „Die Liebe dreier Könige“.

Deutsche Uraufführung am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg.

Die Charlottenburger Oper nimmt als erste Bühne die Beziehungen zum Ausland wieder auf. Direktor Hartmann, der alte Versprechen einlösen und zugleich versöhnen und ausgleichen will, bringt die deutsche Uraufführung von Italo Montemezzis tragischer Oper „Die Liebe dreier Könige“ heraus. Ob man jenseits der Alpen in die dargebotene Hand einschlagen wird? Zu wünschen wär's, denn in der Musik gibt es keine Schranken und das Interessante, Wertvolle, Eigene nehmen wir gern an, von welcher Seite es auch kommen möge.

Aber Hartmann hat seine Liebe an ein wenig bedeutendes Stück gewandt. Da ist von Eigenkraft, von Mitreißendem, Ueberzeugendem nichts zu spüren. Höchstens sieht man in die Niederungen einer skrupellosen Theatralik, die mit allen Mitteln auf den Effekt hinarbeitet. Das Buch hat Sam Benelli geliefert und Alfred Brüggemann hat es in schlechtes Operndeutsch übertragen. Ein richtiges Kinodrama, auf die grobe Wirkung berechnet und mit blühender Filmphantasie gestaltet. Die Liebe der drei Könige gilt Fiora, einer jungen Italienerin, die den Königssohn Manfred geheiratet hat. Sie liebt den leidenschaftlichen Avito und wird von ihm, von Manfred, ja auch von dem blinden und greisen Archibald wiedergeliebt. Im zweiten Akt naht die Katastrophe: Fiora gibt sich ihrem geliebten Avito hin, während sie eben noch ihrem scheidenden Gatten Manfred nachwinkte. Archibald kommt darüber hinzu und erwürgt die Ungetreue. Damit könnte Schluß sein. Aber die Gerechtigkeit verlangt ihren Lohn und die heraufbeschworene Tragik ihren unerbittlichen Abschluß. Bei der Leichenfeier kommt Avito zu der toten Geliebten, küßt sie und — stirbt. Denn um den Verräter zu entlarven, hat Archibald die Lippen der Leiche mit Gift bestrichen! Auch Manfred sinkt im Liebeskuß bei der Toten zusammen. Archibald bleibt zurück und kann über das angerichtete Unheil „im Dunkeln“ nachgrübeln. Es ist schwer, ernst zu bleiben, wenn man den Schlußakt mit der malerischen Leichenschau sieht. Aber schlimmer ist noch das Ausschalten jeder Vernunft und Motivierung in der Entwicklung. Das Ganze ist auf den Effekt hin gearbeitet, mehr berechnet als dramatisch gestaltet.

Montemezzi schreibt dazu eine reichlich nüchterne Musik, die sich stilistisch kaum einordnen läßt. Von allen Seiten nimmt sie ihre Anregungen, von Verdi und Puccini, von Leoncavallo und Mascagni. So kommt eine Allerweltsmusik zustande, die nicht weiter aufregt und auch kaum über ein gefälliges Nebenherlaufen und Unterstreichen der Situation hinausgeht. Es werden alle veristischen Mittel kunstgerecht ausgenützt, aber sie führen zu keinen Höhepunkten, keinen Steigerungen. Höchstens greifen ein paar Lyrismen tiefer, die in eine merkwürdig zarte, fast kammermusikalische Prägung gefaßt sind. Und weiter fallen die Chorszenen im Schlußakt auf, Stücke, die ein gediegener Kirchenmusiker geschrieben hat. Sonst klingt alles sehr farbig und fein im Orchester, aber auch sehr gleichmäßig und in der Erfindung beinahe neutral. Man kann Montemezzi am ehesten noch mit Leoncavallo vergleichen, nur fehlt ihm dessen Temperament. Der Erfolg des Abends, der nicht unbestritten schien, war der trefflichen Aufführung zu danken. Hertha Stolzenberg, Hofbauer, Laubenthal und Börgesen standen auf rechtem Posten und Waghalter hielt alles mit sorgsamer Hand zusammen. Es war kein Meisterstück, das gezeigt wurde, und die aufgewandte Mühe lohnte sich da kaum.

G. Sch.

Kunst und Künstler

— Julius Klengel zum 60. Geburtstage. Am 24. September feierte Prof. Julius Klengel, der berühmte Solocellist am Leipziger Gewandhaus und Lehrer am dortigen Konservatorium, seinen 60. Geburtstag. Er entstammt einer alten Musikerfamilie. Sein Urgroßvater (geb. 1761 zu Grünberg i. S., gest. 1848 zu Camenz) wirkte die längste Zeit seines Lebens (1786—1839) als Kantor in Stolpen bei Dresden; von dessen Söhnen war August Gottlieb (1783—1852) Opperntenor und Moritz Gotthold (1793—1870) Mitglied des Gewandhausorchesters und Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Dessen Sohn, Dr. Julius Klengel (1818—1879), Privatgelehrter und großer Musikfreund in Leipzig, wurde von Mendelssohn, Brahms und Joachim, dessen wissenschaftlicher Lehrer er auch war, außerordentlich geschätzt. Er und seine Söhne bildeten ein treffliches häusliches Streichquartett: Der jetzige geschätzte Leipziger Konservatoriumslehrer Paul spielte erste, ein verstorbener Bruder die zweite Geige, Julius d. Ae. die Bratsche und Julius d. J. natürlich das Cello; in Klavierquintetten gesellte sich zu ihnen noch die klavierspielende Susanne. August Alexander Klengel, der namhafte Kanon- und Fugenschmied, ist übrigens kein unmittelbarer Vorfahre Julius Klengels, sondern der Vetter der genannten August Gottlieb und Moritz Gotthold. Der junge Julius begann im Alter von 7 Jahren auf dem Tonwerkzeug, worauf er später seinen Weltruf gründete, zuerst bei dem Bruder Emil Hegars, dann bei diesem selbst. 1874 trat er in Frankfurt a. d. O. zum ersten Male auf, 1876 wurde er Solocellist am Leipziger Gewandhause, 1881 auch Lehrer am Konservatorium. Die paar Länder Europas, in die ihn seine Reisen nicht führten, sind an den Fingern abzuzählen. Daß er als Nachschaffender technisch an allererster Stelle steht, ist wohl unbestritten; es wird auch nur wenige geben, die rein musikalisch mit ihm den Wettkampf aufzunehmen vermögen. Der schaffende Musiker Klengel hat sich fast ausschließlich auf sein Instrument beschränkt; die technischen Möglichkeiten der Geige darauf zu übertragen, war sein vornehmstes Ziel. Unter seinen etwa 60 Werken befinden sich für Cello mehrere Konzerte (auch zwei Doppelkonzerte), eine Sonate, Variationen, Suiten (auch für zwei Celli), Stücke (auch für zwei und vier Celli) sowie zwei Streichquartette, ein Klaviertrio und eine Serenade für Streichorchester. Eine Suite für Cello allein und eine Sonate für Cello und Orgel sind zurzeit noch ungedruckt. Der Cellomeister Klengel ist seinen Schülern ein väterlicher Freund und von ihnen außerordentlich geliebt. Schon längst sind Namen von hellem Klang darunter, z. B. Grümmer und Wille; unter seinen jetzigen Schülern hat sich der verheißungsvolle blutjunge Feuermann auch schon einen gewissen Ruf verschafft. Dem Meister zu Ehren wollen seine Schüler im November ein Klengel-Fest geben: Am ersten Abend werden die jetzigen Schüler, am zweiten Grümmer und Wille spielen; für den zweiten Vormittag hat der Gefeierte selbst zugesagt, eigene noch ungedruckte Werke vorzutragen. Da wäre also einmal die seltene Gelegenheit, Stücke für zwei, drei und vier Celli zu hören. Dem Meister wünschen wir noch lange Jahre seiner jetzigen Rüstigkeit.

Dr. M. Al.

— Der verdiente frühere Hofkapellmeister Geheimer Hofrat Willem de Haan in Darmstadt beging am 24. September seinen 70. Geburtstag. Aus diesem Anlaß fanden im Landestheater zu Darmstadt verschiedene Veranstaltungen statt, deren Ergebnis der Willem-de-Haan-Stiftung zufallen soll.

— Richard Strauß hat als Op. 69 die Komposition von fünf kleinen Liedern nach Gedichten von A. v. Arnim und H. Heine vollendet: Der Stern, Der Pokal, Einerlei, Waldesfahrt und Schlechtes Wetter. Die Lieder werden bei A. Fürstner in Berlin erscheinen.

— Der Berliner Musikschriftsteller Joseph Lewinsky, der in seinen jüngeren Jahren Sänger war, feierte seinen 80. Geburtstag.

— Der Kölner Komponist Fritz Fleck, dessen Märchensingspiel „Die Prinzessin auf der Erbse" in Krefeld zuerst gegeben wurde, hat ein orientalisches Märchen in 4 Bildern „Prinz Babekan" vollendet.

— Eduard Künnecke hat ein Singspiel „Rokoko" beendet.

— Alfred Schattmann arbeitet an einer Oper „Die Hochzeit des Mönchs" (nach C. F. Meyers Novelle).

— Im Verlage Jatho, Berlin, erscheinen demnächst „Drei kleine Sonaten" für Klavier zu 2 Händen von Waldemar v. Baußnern.

— Prof. Ludwig Riemann in Essen ist von der Regierung in Düsseldorf zum fachmännischen Beirat des Kunstdezernats für den Stadt- und Landkreis Essen ernannt worden. Ihm wird die Aufsicht über das gesamte Musikschulwesen und den Privatmusikunterricht übertragen.

— Geheimrat Zeiß verhandelt mit Wilhelm Furtwängler, der zum Ersten Kapellmeister der Frankfurter Oper ausersehen ist.

— Walter Fischer, der Organist der Domkirche und Lehrer an der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, ist zum Professor ernannt worden.

— Die Max-Reger-Gesellschaft hat an Stelle von Generalmusikdirektor Hermann Abendroth Fritz Busch (Stuttgart) zum 1. Vorsitzenden gewählt.

— M. Schillings hat sein Amt als Intendant der Staatsoper angetreten und vor den Künstlern und Angestellten eine programmatische Erklärung dahin abgegeben: Die Opernbühne Berlins müsse sich zur Pflege der Kunst in deutschem Sinne bekennen. Neben den unvergänglichen Werken der deutschen Meister sollen die Pforten den Werdenden und Ringenden geöffnet sein. Die romanische Kunst muß in den Spielplan einbezogen werden: „Wir lieben die romanische Kunst um des Gefälligen willen, das unter dem Einfluß einer lachenden Sonne gedeiht." Das Haus soll allen Volksgenossen zugängig gemacht werden, doch ist dies aus wirtschaftlichen usw. Gründen zurzeit schwer möglich zu machen. — Schillings' Bekenntnis zur deutschen Kunst und seine Absicht, den Ringenden zu helfen, sind freudig zu begrüßen. Wir glauben auch, daß der jetzige Leiter der Berliner Staatsoper die Annahme neuer Werke nicht von ihrer „Richtung" abhängig machen wird: neben der sachlich-künstlerischen muß die soziale Erwägung stehen. Gegen den wörtlich angeführten Satz ließe sich einiges sagen. Schillings selbst wird z. B. den letzten Verdi wohl nicht um des „Gefälligen" in Othello und Falstaff willen lieben. Möge es Schillings vergönnt sein, in die zerfahrenen Verhältnisse der Berliner Staatsoper Ordnung zu bringen und die dem Institute nötigen neuen Kräfte zu gewinnen!

— Hermann Abendroth, der Städtische Generalmusikdirektor von Köln a. Rh., wurde zum Professor ernannt.

— Sigfrid Karg-Elert ist vom Londoner Royal College of music „seiner internationalen Verdienste um die Orgelmusik wegen" zum englischen Dr. mus. ehrenhalber ernannt worden. Wird Karg-Elert die „Ehrung" annehmen?

— Felix Weingartner läßt im „Neuen Wiener Journal" seine Lebenserinnerungen erscheinen.

— Max Klinger hat für das Leipziger Museum der bildenden Künste die Büste von Fritz Steinbach geschaffen.

— Betty Laschinger, zuletzt Mitglied des Badischen Landestheaters in Karlsruhe, wurde dem Frankfurter Opernhaus verpflichtet.

— Der Wiener Gesangsmeister Rudolf Prasch-Cornet hat einen Ruf als Lehrer an das Mozarteum in Salzburg angenommen.

— Der Kölner Pianist Dr. Walter Georgii wird nach Konzerten in München-Gladbach und Köln (Symphoniekonzert unter Abendroth) im Oktober in Süddeutschland (Frankfurt, Stuttgart, München usw.) konzertieren.

— In Stuttgart wurde eine Kammermusik-Vereinigung für Blasmusik von den Herren Dreisbach (Klarinette), Rasehorn (Oboe), Bühl (Horn) und Franke (Fagott) begründet. Am Klavier werden die Kapellmeister Fritz Busch und Erich Band mitwirken.

— Die Kasseler Konzertchorvereinigung der ehemals K. Kapelle hat sich mit dem Kasseler Lehrergesangverein und dem Lehrerinnenverein zu einem mehr wie 600 Mitwirkende zählenden Vokalkörper zusammengetan. Die unter der Leitung von Robert Laugs stehende neue Vereinigung hat sich den Namen „Städtischer Konzertchor" beigelegt.

— Der Aachener städtische Musikdirektorposten wird vorläufig unbesetzt bleiben, da Kompetenzschwierigkeiten entstanden sind über die Möglichkeit, den mit großer Mehrheit gewählten Herrn Knappstein in sein Amt einzuführen. Die Konzerte sollen von vier Gastdirigenten geleitet werden. Der Chor wird nicht in Tätigkeit treten

— Im Saarland und in der Pfalz haben sich mehrere große Musikvereine zu einem Philharmonischen Verein zusammengeschlossen, um ein erstklassiges, aus 60 Künstlern bestehendes Landessymphonieorchester ins Leben zu rufen. Als Erster Kapellmeister wurde Ludwig Rüth berufen.

— Der Münchner Palestrina-Verein wird im Winter selten gehörte klassische und moderne Chöre, darunter Regers Choralkantaten, unter Leitung Gottfr. Rüdingers, zur Aufführung bringen.

— Dr. Max Arendt in Dresden teilt der „Fr. Ztg." mit, es sei ihm gelungen, im Archiv des Hamburger Stadttheaters eine vollständige Partitur des Betrogenen Kadi von Gluck aufzufinden. Bisher war nur eine Gesangspartitur ohne Ouvertüre bekannt, die sich in der Wiener Hofbibliothek befindet. Es war daher zweifelhaft, welchen Ursprung die Ouvertüre hatte, die der Wiener Hofkapellmeister Gluck seinerzeit aus einer unbekannten Vorlage in seine Bearbeitung des Werkes aufgenommen hat; vor allem aber war die Originalinstrumentierung verschollen.

— Die vormalige Kgl. Kapelle in Kassel wird unter Rob. Laugs sechs Abonnementskonzerte veranstalten, deren Programme neben klassischen Werken das Klavierkonzert in c moll von Rachmaninoff (W. Backhaus), Strauß' „Domestica", Dvoraks 2. Symphonie, W. Maukes „Einsamkeit", Elgars Variationen über ein eigenes Thema, Kämpfs „Aus Andersens Märchen" (Orchestersuite), Hugo Wolfsche Chöre mit Orchester, Mahlers 2., Bruckners 8. Symphonie verheißen.

— Das neugegründete Städtische Orchester von Bochum ist aus ersten Künstlern zusammengesetzt. Mit dem Joachim-Schüler und bisherigen Konzertmeister der „Meininger", Hans Treichler, als Ersten Konzertmeister und dem Ersten Solocellisten Hermann Busch, einem dritten Bruder in der genialen Musikerfamilie der Buschs, bringt es unter Leitung seines Dirigenten Rudolf Schulz-Dornburg einen Zyklus „Die Entwicklung der Instrumentalmusik" in 12 Volkssymphoniekonzerten, denen Einführungsabende vorhergehen, sowie in 11 Symphoniekonzerten neben klassischen Programmen moderne Werke von G. Mahler, Busoni, M. Fiedler, Hugo Kaun, Pfitzner, Schönberg und Fr. Schreker. An Solisten sind unter anderen gewonnen: Ad. Busch, E. Bernstein, M. Philippi, E. Wolf, Klara Eugenie Segnitz, Henny Wolff, Plaschke, Therese Pott, Mitja Nikisch, Dr. Otto Neitzel.

— Eine „Neue Musikgesellschaft" e. V. hat sich in Berlin aufgetan. Die Vereinigung hat sich die planmäßige Propaganda wertvoller moderner Tonkunst zum Ziel gesetzt und tritt in diesem Winter mit nicht weniger als zwanzig Orchester- und Kammermusikabenden ihren dornenvollen Weg an. Die Orchesterkonzerte (Philharm. Orchester) leitet der zielbewußte junge Hermann Scherchen.

— In Prag hat sich ein Konsortium gebildet, welches ein 50 Mann starkes deutsches Symphonieorchester mit ganzjährigem Bestande erhalten will. Dieses Orchester wird von den Kapellmeistern Rudolf Lorenz und Leo Schwarz geleitet werden.

— In Paris gründete der Komponist Albert Doyen einen Volkschor.

— **A. H. E.** Eine Berichtigung. „Das eben ist der Fluch der bösen Tinte!" — Wenn eine ganze Familie — wie mein Vater sich ausdrückte —: „die Tinte nicht halten kann", gibt es andauernd Verwechselungen zwischen Vater, Sohn und Bruder — bei uns Wolzogens zwischen A., H. und E. Was Vater Alfred geleistet hat, wird dem Sohn Hans zur Last gelegt, und dem Sohne Ernst wird in die Schuhe geschoben, was der Bruder Hans vertrat. So wieder neulich, als in den hübschen Erinnerungen an den „jungen Offenbach" von Hanemann (Nr. 22 der „N. M.-Z.") von des „Meisters der Burleske" ernster Oper „Die Rheinnixen", die „des schlechten Textes wegen durchfiel", gesagt ward: „Deutsch von H. v. Wolzogen". Nein, im Jahre 1863 „dichtete" H. noch nicht öffentlich, das war Vater A. — aber in diesem Falle muß der beschuldigte Sohn den schuldigen Vater verteidigen. Ob jene „Rheinnixen", von denen die Wiener behaupteten, sie seien „rein nix" gewesen (wie die Berliner vordem von Goethes „Epimenides": „Eh, wie meenen Sie des?" und von Spontinis „Alcidor" „Allzudoll" sagten), wirklich wegen des Textes oder wegen der Musik, wenn nicht vielmehr wegen des Unglaubens der Wiener an den „ernsten" Offenbach durchgefallen ist, bleibe dahingestellt. Daß der Text schon im französischen Original von Nuitter (Truinet), dem geschickten Uebersetzer des „Tannhäuser", gerade kein Meisterwerk gewesen, ist wohl anzunehmen; denn es galt ja nur, um ein dem Musiker glücklich eingefallenes Trinklied auf seinen Wunsch eine am Rhein spielende Oper herumzuschreiben, die er dann wiederum um seine schöne Melodie herumkomponieren wollte. Und dieses Erzeugnis eigener Art sollte nun mein Vater verdeutschen. Offenbach kam im Winter und Frühling 1863 selbst zweimal nach Breslau, um die Sache zu besprechen. Als kleiner Untertertianer des Elisabetaneums war ich damals persönlich dabei und erhielt, von meinem Vater als „Verehrer des Orpheus" vorgestellt, einen freundlichen Händedruck des heiteren und liebenswürdigen „Maëstro". Wie aber erfolgte die Arbeit der Uebersetzung jener „Fees du Rhin"? Offenbach schickte meinem Vater seine Vertonung stückweis, etwa einen Tag um den andern auf einzelnen Zetteln Notenpapiers, also immer nur einzelne Takte in seiner flüchtigen Schrift, mit dem französischen Text, manchmal aber auch ohne diesen. Dabei kam es vor, daß der deutsche Text zu einer solchen Phrase auf die noch unbekannte, musikalisch verkürzte Wiederholung nicht paßte; dann blitzte der entsetzte Komponist einen Drahtschrei dazwischen, etwa so: „Nehmt das Glas zur Hand! — Unmöglich! Heißt in der Reprise: Nehmt Glashand!" Auf solche Weise entstand die „Dichtung" der „Rheinnixen", die übrigens von meinem Vater benannt war: „Armgard oder die Geister des Rheins", und der Name Armgard stammte von der Tochter der Bettina. — Es freut mich, aus dem Aufsatze von Hanemann zu erfahren, daß das opernschöpferische Trinklied, nachdem ihm Glas und Glück damals zerbrochen war, dann doch noch in das wirklich ernste Dauerwerk „Hoffmanns Erzählungen" hinübergerettet worden ist. Nun will ich nur hoffen, daß man in obigem nicht etwa, außer einer Entschuldigung des Vaters A. auch noch eine Abwehr etwelcher Beziehung des Sohnes H. zu Offenbach sehe. Dagegen spricht schon der „Händedruck"! Offenheit für Offenbach! — Wenn ich auch begreiflicherweise einen reindeutschen Vertoner allemal vorziehen würde, so habe ich doch, da eben solche ausblieben, oft genug bei meinen mannigfachen Versuchen heiterer Operndichtungen, gerade wie Wagner bei seiner „Kapitulation" und wie Papst Leo XIII. in bezug auf Bismarck — schmerzlich ausrufen müssen: „Mi manca Offenbach!" — Und mir scheint, man kann dabei ein ganz guter „Wagnerianer" sein! —

Nicht A. noch E., sondern **H.** v. Wolzogen (Bayreuth).

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Berlin ist der Pianist und Komponist Prof. Philipp Bartholomé Rüfer, Senatsmitglied der Berliner Akademie der Künste, im 76. Lebensjahre gestorben. Rüfer, geboren am 7. Juni 1844 zu Lüttich, als Sohn eines aus Hessen stammenden Organisten, lebte seit 1871 zu Berlin. Er war Klavierlehrer am Sternschen und dann am Kullakschen Konservatorium; seit Oktober 1881 wirkte er als Lehrer für Klavier und Partiturspiel am Sternschen Konservatorium. Der Verstorbene machte sich durch die Wagner nachfolgenden Opern „Merlin" und „Ingo", durch eine Symphonie, drei Ouvertüren und andere Orchesterstücke, durch Streichquartette, Lieder, Klavierstücke und eine Orgelsonate bekannt.

— Im Alter von 73 Jahren starb in Berlin der frühere Heldentenor der Kgl. Oper, Eloi Sylva, ein geborener Belgier.

— Der Berliner Klavierpädagoge und Musikschriftsteller Moritz Diesterweg ist im 58. Lebensjahre verstorben.

— Eine Großnichte Beethovens, die Beamtenwitwe Frau Karoline Weidinger, ist 89 Jahre alt in Wien gestorben. Sie war die jüngere von zwei Töchtern Karl van Beethovens, des Adoptivsohnes des Meisters.

— Der am 12. August 1869 in Olmütz geborene Edmund v. Strauß ist im Alter von 50 Jahren nach langer Krankheit gestorben. Aus einer österreichischen Offiziersfamilie stammend, hat v. Strauß ursprünglich Chemie studiert, war dann auf Anraten Hans Richters zur Musik übergegangen und, nachdem er in Prag, Lübeck und Bremen als Kapellmeister tätig gewesen war, 1902 an die Berliner Oper als Kapellmeister berufen worden. E. v. Strauß ist als Komponist mit Liedern und Duetten an die Oeffentlichkeit getreten.

Erst- und Neuaufführungen

— Die romantische Oper „Der Jungbrunnen" von Bernhard Schuster wird von Dr. E. Lert in Basel zur Uraufführung gebracht werden.

— „Firlefanz, der Puppendoktor", Märchenoper in drei Akten von Camillo Hildebrandt, Text von E. H. Straßburger und A. Werner, wurde vom Stadttheater in Freiburg i. B. zur Uraufführung erworben.

— In Salzburg werden für 1920 Festspiele geplant, in deren Rahmen Calderons „Großes Welttheater", von H. v. Hofmannsthal bearbeitet, mit Musik von R. Strauß, gegeben werden soll.

— „Zu einem Liebesspiel", ein neues Orchesterwerk des Leipziger Tonkünstlers Curt Beilschmidt, gelangt im Oktober unter Dr. Rabl in Magdeburg zur Uraufführung. Eine „Serenade" (B dur) für kleines Orchester desselben Komponisten erscheint in Kürze in Heinrichshofens Verlag.

— An Novitäten bringen die Staatlichen Schauspiele in Kassel in diesem Winter die Opern: „Tote Augen" von Eugen d'Albert, „Die Gezeichneten" von Schreker, ;„Herbststurm" von Neumann, „Meister Guido" von Nötzel, „Die Jüdin von Toledo" von Offenbach und voraussichtlich „Die Frau ohne Schatten" von R. Strauß.

— Der Spielplan des Deutschen Opernhauses stellt als Uraufführungen in Aussicht: Fr. Koenneckes „Magdalena" und Montemezzis „Die Liebe dreier Könige".

— Ludwig Thuilles Lobetanz ist an der Dortmunder Oper mit großem Erfolg gegeben worden.

— F. Weingartner hat in der von ihm geleiteten Wiener Volksoper Mozarts „Entführung aus dem Serail" mit den Rezitativen von Max v. Schillings zur Aufführung gebracht.

— Das „Rheinische Streichquartett" in Düsseldorf brachte ein „Hebraikon" betiteltes Streichquartett des Berliners Paul Ertel zur ersten Aufführung.

— Zwei expressionistische Kompositionen „Prélude" und „Geschminkte" von Heinz Stuckenschmidt wurden durch Kurt Dippner in Magdeburg zur Wiedergabe gebracht. Heil!

— In den Konzerten der Reußischen Kapelle und des Musikalischen Vereins für Gera gelangen folgende Werke zur Erstaufführung: Bruckner: 6. Symphonie, Reger: Prolog, Pfitzner: 3 Vorspiele zu Palestrina und Bruchstück aus „Der arme Heinrich", Klose: Das Leben ein Traum, Zilcher: Nacht und Morgen, Kornauth: Orchesterstück; ferner neben Klassikern: Thomassin: a moll-Symphonie, Mahler: 4. Symphonie, Scheinpflug: Lustspielouvertüre, Kleemann: Die versunkene Glocke, Suite, Strauß: Till Eulenspiegel, sowie Der Messias von Händel. Leitung: H. Laber.

— In Karlsruhe wurde von Margarete Schweikert (Violine) und Hermann Drews (Klavier) eine neue Sonate des dort ansässigen Komponisten Heinrich Cassimir gespielt.

— Ludwig Heß (Königsberg) wird eine Symphonie von Eman. Klinger zur Uraufführung bringen.

— Das „Hohe Lied vom Leben und Sterben", ein Oratorium von Waldemar v. Baußnern, wird in Frankfurt a. M. zur Uraufführung gelangen. Den Vertrieb des Werkes hat der Jatho-Verlag (Berlin) übernommen.

— Das viersätzige Orchesterwerk „Jahreszeiten" von Hermann Unger soll im Leipziger Gewandhaus unter Nikisch erstmalig zu Gehör gebracht werden.

Vermischte Nachrichten

— Prof. Pazaurek hat im Landesgewerbemuseum in Stuttgart eine sehr sehenswerte Theaterausstellung eingerichtet. Bekanntlich wird in der schwäbischen Hauptstadt die Begründung eines Theatermuseums angestrebt, das möglicherweise in der alten Karlsakademie untergebracht werden kann.

— Berlin wird im Herbst im Zirkus Schumann eine neue Bühne, das „Große Schauspielhaus", erhalten. Die Schöpfung Reinharts besitzt keinen Vorhang, sondern rückt die Szene in den Zuschauerraum, um nach antikem Muster den Zusammenhang zwischen Spieler und Hörer herzustellen.

— In München wird neuerdings die Gründung eines „Volksschauspiel- und Opernhauses" betrieben; das Unternehmen soll auf „rein-sozialistischer Basis" stehen, die Mittel hofft man („hofft man" ist gut!) „auf dem Genossenschaftsweg, durch Zeichnungen von Anteilscheinen in der Höhe von 10 Mk." aufzubringen.

— Die deutsche Musiksammlung bei der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, der bei ihrer Begründung die Neuheiten der holländischen Musikverleger fast vollständig gespendet worden sind, hat von dem größten holländischen Musikverlag Eisbach & Co. in Amsterdam nunmehr auch zahlreiche vor 1906 erschienene Musikalien als Geschenk erhalten. Diese Gabe ist um so wertvoller, als sie auch bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreichende Musikalien enthält, die von mittlerweile längst eingegangenen Verlagshäusern stammen.

— Unter der Ueberschrift „Los von Wagner — hin zu Wagner" lesen wir in der M. Z.: Der Streit der Franzosen um Wagner wächst sich zu einer richtigen Tragikomödie aus. Aus Paris ist der Bayreuther mit Hilfe des Straßenpöbels verbannt worden; es war an dieser Stelle .... davon die Rede, daß man den Versuch, in den Tuilerien ein unschuldiges Stück aus Lohengrin zu spielen, auf österreichisch gesagt: mit Brachialgewalt unterdrückt hat. Dabei sollte Wagner nicht etwa dominieren, bloß zwischen Berlioz ein wenig zu Wort kommen. Nun aber, im besetzten Gebiet, ist die Sache ganz anders. Wir haben schon gehört, daß ein Teil der Pariser Wagner-Gemeinde einfach nach Wiesbaden gefahren ist, um den „Ring" zu hören. Dazu paßt nun eine andere Meldung, die heute aus Mainz kommt; dort hat die Leitung des Stadttheaters auf Verlangen der französischen Besatzungsbehörde einen besonderen Zyklus von Werken Wagners zu geben. Vorgesehen sind: Der fliegende Holländer, Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Tristan und Isolde und Parsifal. Einen Hunger nach Wagner haben sie also doch, aber nur ganz heimlich, jenseits ihrer Grenzen.

— Eine neue Monatszeitschrift für Bühnenkunst, „Die Rampe", wird vom Winter ab im Verlage des Hamburger Schauspielhauses erscheinen. Als Mitarbeiter werden Bahr, Hauptmann, Bab, Eulenberg, Hasenclever, Bittner, v. Scholz, Wildgans u. a. genannt.

— Die nächste Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins findet im Juni 1920 in Zürich statt.

* * *

Zu unseren Bildern. Zum 70. Geburtstage von Max Peters. Wenn Max Peters in seiner deutschen Heimat weniger bekannt geworden ist, als er es seiner ausübenden und schaffenden musikalischen Tätigkeit nach verdient hat, so liegt der Grund dafür wohl in dem Umstande, daß der Künstler während der besten Jahre seines Wirkens als erfolgreicher Pionier und begeisterter Pfleger deutscher Musikkunst im Auslande gelebt hat. Eine kurze Andeutung von Tatsachen aus seinem Leben mag den noch rüstigen Siebziger den Berufskreisen und der Allgemeinheit etwas näher bringen. Am 16. Oktober 1849 zu Arendsee (Altmark) geboren, war M. Peters in den Jahren 1864/67 Musikschüler der Herzogl. Anhaltischen (Schneiderschen) Schule in Dessau, später Orgelschüler von A. G. Ritter in Magdeburg, dann Klavierschüler von Th. Kullak in Berlin, wo ihn zu gleicher Zeit Rich. Wuerst im Kontrapunkt unterrichtete. Nach diesen Studien machte Peters ausgedehnte Konzertreisen — u. a. auch mit dem ungarischen Violinvirtuosen Miska Hauser — sowie Orgeltourneen in Deutschland, Holland und der Schweiz, war dann Städt. Musikdirektor in Pernau-Livland (1883—1893), 1894 und 1895 Theaterkapellmeister in Freiberg (Sachsen) und wurde im Jahre 1896 als Dirigent der „Moskauer Liedertafel" nach Moskau berufen, wo er gleichzeitig die Leitung des „Deutschen Chorgesangvereins" übernahm und zum Organisten an der St. Michaelskirche ernannt wurde. In der fast 30jährigen Wirksamkeit in Rußland erwarb er sich als rühriger Dirigent in der Aufführung größerer Oratorienkonzerte sowie einer Reihe moderner Werke und Neuheiten große Verdienste. Konzertreisen führten ihn in dieser Zeit durch fast ganz Rußland, bis in den hohen Norden nach Archangelsk. Mit seiner Gattin, der Tochter des durch seine Orientreisen und naturwissenschaftlich ausgebeuteten Montblanc-Besteigungen rühmlichst bekannten Genfer Gelehrten Prof. Dr. W. Pitschner, die alle seine Lebens- und Kunstinteressen in fürsorgender und kameradschaftlicher Weise mit ihm teilte, unternahm er fast alljährlich größere Reisen ins Ausland. Auf der Ferienreise 1914 in der Schweiz überraschte ihn der Krieg, so daß er zu seinem alten Wirkungskreise nicht mehr zurückkehren konnte. Während der ersten Kriegszeit Unterkunft bei guten Freunden in Karlsruhe findend, siedelte er 1916 nach Berlin über, wo er fast drei Jahre als Organistenstellvertreter an der Melanchthonkirche tätig war und als solcher vielfach Gelegenheit fand, öffentlich in Kirchenkonzerten aufzutreten. Auf dam Gebiet der schaffenden Kunst ist Peters als Komponist zahlreicher Lieder und Chöre sowie Instrumentalwerke, die in Deutsch-

land und in Rußland verlegt worden sind, vorteilhaft bekannt geworden. Von seinen Liedern haben besonders die bei Kistner (Leipzig) erschienenen „Lurlei-Lieder" (Heft 1—3), die z. T. mehr wie dramatische Szenen anmuten, weiteste Verbreitung gefunden. Als tief empfunden gelten auch die bei G. Bratfisch (Frankfurt a. O.) verlegten „Waldlieder" (Lenau) und die fünf „baltisch-russischen Dichtungen" für Alt und Mezzosopran (P. Pabst, Leipzig). — Von den Chören zeichnen sich die bei R. Forberg erschienenen Zwei Rätseldichtungen (Op. 62) und „Weihe des Gesanges" (Op. 58) für mehrstimmigen Chor a cappella als feindurchdachte, wirkungsvolle Tonstücke aus. Von besonderem Wert sind ferner seine Bearbeitungen Händelscher Weisen, ebenso sein „Corelli-Adagio" für Soloquartett oder Chor. — Von seinen Instrumentalwerken sind erwähnenswert: Op. 48, „Abestra", für Orgelsolo, Op. 9, „Elegie", für Solo-Posaune und Orgel, Op. 50, „Trois pièces caractéristiques" für Klavier, ferner (Op. 74, 75, 76, 79) Werke für Streichorchester, Klarinette, Orgel und Pauken (Verlag Oppenheimer, Hameln). Außerdem sind während der Kriegsjahre eine Reihe patriotischer Männer- und gemischter Chöre entstanden und (zum Ueberfluß) zwei Operetten. — Eine große Anzahl von Manuskripten, darunter auch einige dramatische Werke, sind ihm mit seinem Hab und Gut bei dem Pogrom 1916 in Moskau zerstört worden. — Möge es dem nimmer rastenden, äußerst feinfühligen und als Mensch liebenswerten würdigen Vertreter der deutschen Tonkunst vergönnt sein, sich in alter Frische und Freudigkeit noch manches Jahr seiner geliebten Musik widmen zu können. Franz A. Kumm (Berlin-Steglitz).

*

Die junge Geigenkünstlerin Anita Portner aus Fürth bei Nürnberg, die wir unseren Lesern heute im Bilde vorstellen, ist in der ausgezeichneten Schule Professor Karl Wendlings am Konservatorium in Stuttgart ausgebildet worden. Frl. Portner hat auf einigen Konzertreisen bereits Fühlung mit der großen Welt genommen und überall, wo sie auftrat, lebhafte Anerkennung für ihr temperamentvolles, technisch gereiftes und stilsicheres Spiel gefunden.

* * *

Unsere Musikbeilage. Der Komponist unserer heutigen, im anspruchslosen Gewande kleiner Formen und unproblematischen Inhaltes auftretenden Beilage, einer hübschen und gut gearbeiteten Gavotte für Klavier und zweier leicht eingängiger Lieder, Curt Mothes, den wir unseren Freunden hiermit zum ersten Male vorstellen, wurde am 29. Mai 1880 zu Mühlhausen i. Th. als ältester Sohn des Cellisten Otto Mothes geboren. Er stammt väterlicher- wie mütterlicherseits aus einer weitverzweigten Musikerfamilie. Obgleich sich auch bei ihm schon früh eine starke musikalische Begabung bemerkbar machte, waren die Eltern (jedenfalls wegen seiner zarten Körperkonstitution) doch bestrebt, ihn dem Musikerberuf fernzuhalten und ließen den Knaben Lehrer werden. Während seiner Studienzeit und besonders während der ersten Jahre der Amtstätigkeit arbeitete er aber trotzdem mit eisernem Fleiß und zäher Ausdauer an seiner Musik-Weiterbildung. Mit besonderem Eifer betrieb er Klavierspiel und Komposition und, dem Rate Cyrill Kistlers folgend, der ihm einmal schrieb: „Viel hören und eine gute Schule durchmachen, das ist die beste Mixtur," besuchte er Theater und Konzerte, so oft er nur irgend konnte. Allmählich reifte auf die Weise in Mothes der Entschluß, sich doch noch gänzlich der Musik zu widmen. An Aufmunterungen hierzu von verschiedenster Seite (Riemann, Kistler, Behring u. a.) fehlte es nicht. So nahm er denn zunächst noch gründlichen Privatunterricht und bezog 1907 das „Akademische Institut für Kirchenmusik" in Charlottenburg, wo er Schüler H. Kretzschmars, A. Egidis usw. wurde. Sein Plan war, nach Absolvierung des Instituts noch die „Meisterschule für Komposition" (Gernsheim) zu besuchen und dann dem Lehrerberuf für immer Lebewohl zu sagen. Leider aber fehlte die körperliche Widerstandsfähigkeit und so wandte Mothes sich dem Musiklehrerberuf zu und übernahm im Jahre 1910 eine Anstellung als Seminar-Musiklehrer am städtischen Lehrerinnenseminar in Essen a. R., welches Amt er gegenwärtig noch bekleidet. — Vor und nach seinem Studium in Charlottenburg hat Mothes etwa neun Jahre lang Organistendienste an verschiedenen Kirchen getan. — In seinen Kompositionen hat er bisher hauptsächlich die kleinen Formen gepflegt: vor allem Sololieder mit Klavierbegleitung (einige vierzig), einige Balladen, geistliche Lieder mit Orgelbegleitung, Chöre mit und ohne Klavier- bezw. Orgelbegleitung, Klavierstücke und dergl. Gegenwärtig arbeitet Mothes an einer Weihnachtskantate für Sopransolo, Frauenchor, Solooboe und Orgel.

Unrichtige Bezeichnung der Musikbeilage

Durch einen Irrtum der Notenstecherei wurde die Musikbeilage dieses Heftes mit der Bezeichnung 40. Jahrgang 1919 versehen. Wir bitten zu berichtigen:

41. Jahrgang 1920.

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 20. September. Ausgabe dieses Heftes am 2. Oktober, des nächsten Heftes am 16. Oktober.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Strauß, Rich., Op. 65: Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo Hofmannsthal, Musik von Rich. Strauß. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Otto Singer, 24 Mk. Fürstner, Berlin.

Hofmannsthal, H. v.: Die Frau ohne Schatten (Textbuch). 2 Mk. Ebenda.

Huber, Hans: Der erste Schritt zur Technik des Klassizismus. Eine Sammlung von fortschreitenden Stücken für Klavier in technischem und musikal. Sinne. In zwei Heften je 3.60 Mk., in einem Band 6 Mk. Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

— Fünfzig Arpeggien-Etüden für das Pianoforte, 6 Mk. Ebenda.

Rüdinger, Gottfr., Op. 28: Sonate in G dur für Klavier zu zwei Händen, 4 Mk. Wunderhorn-Verlag, München.

Gesangsmusik.

Perlea, Jonel, Op. 10: Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier, 2 Mk. Wunderhorn-Verlag, München.

Mauke, Wilh., Op. 74: Drei Gedichte in Tönen. Largo-Adagio-Andante, 1.50 Mk. Ebenda.

Geilsdorf, Paul, Op. 18: Volkslieder für zwei Singstimmen oder Frauenchor mit Klavierbegleitung Heft 1—5 je 1 Mk. zuzügl. 50% T.-Z. Klemm, Leipzig. (Singstimmen einzeln pro Nr. 20 Pf.)

Die neuerdings wieder in Wien und Berlin mit außerordentlichem Erfolge in den Weingartner-Konzerten gesungenen

Japanischen Lieder

für eine mittlere Stimme und Pianoforte
von

Felix Weingartner

sind in zwei Ausgaben erschienen.
In zwei Heften Edition Breitkopf Nr. 2831/32 je 2 Mark
In hundert numerierten Exemplaren
von den Originalplatten auf echtes Japanpapier gedruckt, in typischem Einband aus echtem japanischen Material mit Verschlußstücken in Bein, seidenen Schnüren und Quaste mit handschriftlichem Namenszug des Komponisten auf dem Titelblatt
20 Mark
Der Teuerungszuschlag beträgt auf beide Ausgaben 50%

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 2

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Nach dem Konzert.[1]

Gespräch von Georg Böttcher (Braunschweig).

„Der Eindruck, den die heute gespielte Symphonie hinterließ, war, wie Sie hörten, sehr verschieden. Die Beurteilungen waren so widersprechend, daß man über den inneren Wert des Stückes leicht getäuscht werden konnte.“

„Demnach hätte also die Musik nicht die Kraft, jedem überzeugend das gleiche zu sagen?“

„Leider nein. Bei einer großen Anzahl von Hörern ersahen wir aus den Gefühlsäußerungen, welche der musikalische Vortrag bei ihnen hervorrief, daß die Schwelle der Empfänglichkeit tiefer liegt als die Schwelle ihrer Wahrnehmungen, d. h. sie unterlagen dem Einflusse der gehörten Töne, doch fehlte ihnen die Fähigkeit, den Sinn und den Willen der Musik richtig zu erfassen. Die ausgelösten Empfindungen verschafften ihnen die Aufregungen, welche sie für künstlerische Begeisterung hielten.“

„In ihrem Wesen jedoch ist die Musik so mitteilsam, daß sie auch den unbewußten Zuhörer begeistert.“

„Gewiß, wollte man die Gewalt, die die Musik auch auf unbewußte Zuhörer ausübt, auf die Wirkung der Malerei übertragen, so müßte auch die Schönheit und die Stimmung eines Bildes wirksam sein, wenn man hinter der Leinwand stände. Der unbewußte Zuhörer ist während eines Konzertes in derselben Lage: Wenn man ihn nach dem Konzert fragt, was er gehört, würde er um die Antwort sehr verlegen sein, ebenso wie derjenige, der hinter dem Gemälde sitzend sagen sollte, was er gesehen. Der unbewußte Zuhörer hält sich mehr an das Materielle der Kunst, an die Töne, welche ihn aufregen, nicht an ihren ästhetischen Wert, den er nicht zu erkennen vermag. Die falschen Kunstleistungen haben daher besonders einen gefährlichen Einfluß auf die Begeisterungsfähigkeit der unbewußten Zuhörer, weil sie durch auffallende Mittel Eindruck machen. Der Schein der Dinge spricht.“ —

„Eine gewisse Hypnose. Ich entsinne mich eines künstlerisch minderwertigen Geigers, der eine Menge hypnotisieren konnte. Eine ungewöhnliche Haltung war für sie Zeichen der Inspiration, exzentrische Bewegungen lösten eine magnetische Kraft aus, ein unsinniger Rhythmus wirkte hinreißend usw.“

„Der unbewußte Zuhörer liebt Ueberreizungen. Seine Verwirrung ist dadurch erklärlich, daß er den geistigen Kompaß, durch den der Musiker sich leiten läßt, nicht zur Verfügung hat, aber er besitzt einen Gefühlskompaß, noch schlimmer, einen konventionellen Kompaß. In diesem Falle reagiert der Zuhörer nicht mehr logisch unter dem Einfluß einer untergeordneten Gefühlsbewegung, sondern folgt einem eingebildeten Antrieb. Es ist nicht mehr ein unbewußtes Hören, sondern eine Autosuggestion niedrigster Art: sie erniedrigt diesen Zuhörer ebensosehr, wie sie eine anerkannt schlecht musikalische Produktion ungebührlicherweise zu erheben scheint.“

„Der Musiker empfindet andere Reaktionen als der Laie.“

„Sie stimmen auch hie und da in den Ansichten überein, aber ihre Eindrücke sind doch durch ganz verschiedene Anregungen hervorgerufen worden. Der Unterschied ist der, daß der Musiker den Eindruck zu deutlicherem Bewußtsein zu erheben vermag als der unbewußte Hörer dies imstande ist, weil ersterer durch die Einsicht in die Ursachen der erzielten Wirkung unterstützt wird.

Das wahre Hören der Musik geschieht im Gehirn, die Gefühlsbewegung wird durch die engen Beziehungen hervorgebracht, welche bewirken, daß nur dann die Sinne angenehm erregt werden, wenn der Gedanke sie als schön erkennt. Die Gedanken und die Sinne verschmelzen.

Was der erste gewissermaßen durch eine abstrakte Tätigkeit bestimmt, das stellen die Sinne mit der ihnen eigenen Lebensmacht dar. Von unklaren Gefühlen befreit, kann das Hören eine solche Erhabenheit annehmen, daß diese Fähigkeit, Musik zu hören, das Leben zu adeln vermag. Das rechte Hören der Musik besteht nicht nur in unbestimmten Empfindungen, sondern darin, daß die Gefühle sich dermaßen vertiefen, daß man die verschiedenen Erscheinungen unterscheiden lernt.

Es ist mit dem Hören wie mit dem Vortrage, je zahlreicher die bewußten Ursachen der Schönheit eines Werkes sind, um so gewaltiger, hinreißender wird naturgemäß seine Wirkung auf den Zuhörer sein.

Beim Vortrage wird der Ausdruck selbst um so vollkommener, je vielseitiger der Mechanismus des Ausdruckes sich gestaltet.“

„Wie denken Sie über die intellektuelle Art des Musikgenießens?“

„Sie müßte darin bestehen, daß der Hörer Verständnis hätte für die Wiederholung gewisser Akkorde, Motive, Themas, Nachahmungen, Beantwortungen, Umkehrungen, Symmetrie, Kontrastbildungen, Taktverschiebungen u. a. Das Musikhören ist nicht, wie gesagt, nur ein Getragensein von Gefühlen, sondern zugleich ein Ordnen, Zurückbeziehen, Erinnern, eine stete Aufforderung zur Betätigung unseres musikalischen Vorstellungsvermögens.

Die Entwicklung der Kunst hat gewisse Richtungen eingeschlagen, die man krankhaft nennen könnte. Die Bedürfnisse nach Aufregung sind gewachsen: — auf Grund der Entwicklung der unbestimmten Gefühle auf Kosten der reellen Kenntnisse. Solange diese Aufregungen durch Mittel hervorgerufen werden, welche künstlerisch bleiben, so ist es kein Verlust, aber die Zeichen des Verfalls werden an dem herrschenden Streben erkannt, den Wert der in unseren Tagen geschaffenen Werke zu überschätzen; man begnügt sich in seinen Anforderungen einem neuen Werke gegenüber nicht nur damit, daß es verdienstvoll sei, man verlangt, es solle erheben, alles Dagewesene überstrahlen. Dieses Suchen nach übertriebenen Gefühlen ist zu unnatürlich, als daß man nicht das Lächerliche fühlen sollte, das diesem Mangel an Einfachheit und Aufrichtigkeit anhaftet. Ein vollkommener musikalischer Unterricht muß gegen diese Verirrung der Ansichten kämpfen, der geistige Gehalt der Musik, die Verstandesseite des Ausdrucks, die logische Erklärung gewisser ästhetischer Gesetze werden dazu

[1] Studie nach M. Jaëll: Musik und Psychologie.

beitragen, Fragen aufzuklären. Die lebensvolle Aesthetik soll in ihren wesentlichen Grundzügen erklärt werden. Das musikalische Bewußtsein muß so ausgebildet werden, daß jeder das Lebensprinzip begreife und sich selbst durch die erworbenen vergleichenden Kenntnisse Rechenschaft geben kann über den Wert dessen, was er hört."

Pro domo.

Von Hermann W. v. Waltershausen (München).

So sehr ich die liebenswürdige Anregung der „Neuen Musik-Zeitung" zur Veröffentlichung einer autobiographischen Skizze zu schätzen weiß, so bringt mich der Versuch, den Wünschen der Schriftleitung gerecht zu werden, doch in einige Verlegenheit. Was soll ich heute, mitten in der Entwicklung, über mein Leben erzählen? Ein dürres Curriculum vitae zu geben, ist die Aufgabe von Riemanns Musiklexikon, während anderseits die vielleicht wissenswerten Zusammenhänge zwischen Leben und Schaffen in die intimste Arbeitsstube gehören. Es sei mir gestattet, einiges Wenige auszusprechen, das mir um so mehr am Herzen liegt, als durch die Tatsache, daß ich durch ein bühnenkräftiges Frühwerk bekannt geworden bin, die Oeffentlichkeit wohl heute noch ein falsches Bild von meinem Schaffen und meinen Zielen besitzt.

Ich habe wiederholt in Vorträgen und Schriften dem Gedanken Raum gegeben, daß die Not des Opernkomponisten, der Mangel an brauchbaren Opernbüchern, den Typus des Dichterkomponisten entwickeln wird, daß in dem Maße, wie die Operndramaturgie, wie in vergangener Zeit, wieder eine künstlerische Lehrdisziplin werden wird, jeder zur Bühne berufene Komponist die Begabung zum eigenen dichterischen Schaffen für seine Musik in sich finden und die dazu nötige Technik erlernen wird. Als ich mit „Oberst Chabert" auf dem Plan erschien, stand ich noch vereinzelt; im wesentlichen hatte nur Julius Bittner neben mir dieselbe Straße beschritten. Von Jahr zu Jahr hat dann einer nach dem andern von unseren dramatischen Komponisten sich vom Librettisten emanzipiert; das Wunder geschah, daß die musikdramatisch Berufenen spontan auch Sprache und Stil beherrschten. Vom Ziel sind wir allerdings noch weit entfernt, da der Schüler nicht weiß, wo er mit den Spezialstudien der Operndramaturgie zu beginnen hat, da er deshalb ein Leben an Erfahrungen braucht, um sich selbst zu finden, da der lebendige Kontakt zwischen Musik und Bühne schon durch die äußeren Theaterverhältnisse heute weniger denn je besteht. Ich habe, meines Wissens als Erster, in meinem „Praktischen Seminar für fortgeschrittene Musikstudierende" in München die Lehre des Opernbuches, der Bühnentechnik und der besonderen Gesetze der musikdramatischen Diktion als Lehrdisziplin eingeführt und hoffe, daß die Zeit nicht allzu fern sein wird, wo man erfahrene Musikdramatiker auch an die Konservatorien und musikalischen Hochschulen als Lehrer berufen wird.

Wenn ich von den besonderen Schwierigkeiten meiner eigenen künstlerischen Entwicklung rede, darf ich nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß ich nicht primär Musikdramatiker bin, daß nicht schon die Natur meiner Begabung zu der Vereinigung der Künste drängte, sondern daß ich eine musikalische, dichterische und theatralische Veranlagung mit auf den Weg bekommen habe, daß also drei verschiedene Faktoren sich selbständig durchzusetzen bestrebt waren und erst harte Kämpfe mit der immer wieder drohenden Gefahr der Zersplitterung diese drei Komponenten, zu denen sich als vierte noch der wissenschaftliche Atavismus gesellte, zu einer Resultante in einer allerdings befreienden Resignation zusammenfügten. Glücklich ist, wer nur e i n e Form der künstlerischen Phantasiegestaltung zu bewältigen hat; verschiedenartige Begabungen nebeneinander führen zu dem Zwang so mannigfaltiger Problemstellung, daß nur die Erziehung des Charakters, dessen Vollendung Zeit und Reife braucht, imstande ist, eine harmonische Einheit herbeizuführen.

Die Oeffentlichkeit verlangt von dem Künstler stets Fertiges und ist deshalb ungerecht gegen dessen individuelle Hemmungen; sie wertet objektiv und hat auch ein Recht dazu, gelangt damit aber in Konflikt mit Grundgesetzen des künstlerischen Geistes, da sie an dem psychologischen Vorgang, der Genesis des Kunstwerkes vorbeigeht und dies letztere deshalb, weil sie noch nicht gelernt hat, die Kunst als natürliche, dem Menschen eingeborene Lebenserscheinung aufzufassen.

Es ist nicht möglich, das Gesamtkunstwerk mit einem Wurfe zu vollenden. Als ich meine musikalische Komödie „Else Klapperzehen" schrieb, besaß ich eine leidliche Verstechnik und eine normale musikalische Schulbildung. Im ersten Akt stehen einige breitere Entwicklungen, die ich auch heute noch liebe; der zweite gelangte in einer ganz entstellten Form zur Aufführung, da Ernst v. Schuch zahlreiche Umarbeitungen verlangte, die den ursprünglichen Plan vergewaltigten. Ob das Werk für das Dresdener Hoftheater überhaupt schon reif war, mag dahingestellt bleiben. Der Mißerfolg führte mich zunächst zu der vordringlichsten Aufgabe, zur Eroberung des Theaters. Mit „Oberst Chabert" fand meine Bühnenbegabung ihren technischen Ausbau. Es wäre ungerecht gewesen von mir einen gleich starken Schritt nach vorwärts sowohl in der Dichtung wie in der Musik zu verlangen. Die glücklichsten Eigenschaften des Werkes sind der starke Stoff und die unbekümmerte Jugendfrische der Konzeption. Das Werk hätte sich länger auf den Bühnen gehalten, wenn nicht besondere Schwierigkeiten des vokalen und instrumentalen Teiles die Durchführung im Repertoire fast unmöglich gemacht hätten. Trotzdem hatte sich im Sommer 1914 der Erfolg gefestigt. Als der Krieg ausbrach, wurden aber sämtliche Verträge aus politischen Gründen annulliert. Das Werk wurde, um so mehr als es die Marseillaise als Leitmotiv enthält, als Verherrlichung Napoleons empfunden; wir konnten damals nicht objektiv genug sein, um das französische Milieu von dem allgemein menschlichen Inhalt zu trennen. In Zukunft wird das Werk wohl als Vorahnung der Schrecknisse des Weltkrieges empfunden werden, um so mehr als manch Einer das Schicksal Chaberts selbst erlebt hat.

Die Bühnen fangen wieder an, Interesse zu zeigen. Ich habe mich daher jetzt zu einer Umarbeitung entschlossen, die in bezug auf den Text nur insofern Aenderungen bringt, als sie die Gestalt des Chabert stärker in den Mittelpunkt des Interesses rückt, die Psychologie der Frau geradliniger gestaltet und gerade durch diese beiden Umformungen lyrische Verbreiterungen an manchen Stellen zuläßt, während im übrigen die Behandlung der Singstimmen so ausgebaut wird, daß sie den Anforderungen der normalen Opernbühne entspricht, und die Instrumentation eine tiefgreifende Vereinfachung und Klärung aus der indessen erworbenen künstlerischen Reife erfährt. Einer solchen Erneuerung sich zu schämen, wäre töricht; vergleichen wir den Fidelio, wie er uns lieb ist, mit den ersten Fassungen, so erkennen wir, daß gerade das Beste erst bei der Umgestaltung vom Jahre 1814 in die Partitur eingefügt wurde. Wo sollte man besser lernen, als an den Arbeitsmethoden der ganz Großen.

Als Carl Maria v. Weber sich mit dem Freischütz durchgesetzt hatte und anderseits wegen seiner angeblich mangelhaften Formengebung die schärfsten Angriffe erfuhr, richtete sich sein Ehrgeiz vor allem auf die Vertiefung des musikalischen Stiles; so wurde Euryanthe gewiß ein köstliches musikalisches Kleinod, während der geniale Dramaturg zunächst in den Hintergrund gedrängt wurde. Der große Erfolg hatte zu einer Erschlaffung der Spannkraft geführt, zu einer Sorglosigkeit gegenüber dem eroberten Theater. Ueber neue Aufgaben wurde die gewonnene Festung nicht genügend geschützt. Dieser Verlauf ist wohl typisch. Die volle Vertiefung in die Möglichkeiten meiner musikalischen Natur fand ich erst nach Chabert und insbesondere in meinen acht Gesängen für eine hohe Stimme und Orchester, die sich im wesentlichen zu Studien für Richardis auswuchsen. Aus dem Realismus der Napo-

leonischen Sphäre mußte ich mich in die Mystik des katholischen Mittelalters flüchten, der Romantik mußte Tribut gezollt werden, ich mußte eine Oper, wie man zu sagen pflegt, „vermusizieren“. Den Wert der Richardis sehe ich in der breiteren Linienführung, in der beginnenden Rückeroberung der Melodie als natürlichem, musikdramatischen Ausdrucksinstrument. Nach der prachtvollen Uraufführung unter Cortolezis Leitung in Karlsruhe schien zunächst der Erfolg sehr stark einzusetzen; dann wurde aber sehr bald bei den Bühnenleitern eine politische Parole gegen das Werk ausgegeben. Kaiser Karl der Dicke schändet ein Kloster. Das durfte im Jahre 1915 auf deutschen Bühnen nicht vorgeführt werden. Glücklich ist, wer reale Zensurverbote aufzuweisen hat; verloren ist aber der Autor, dessen Werke ohne greifbare Verfügung nur auf Grund persönlicher Vereinbarungen innerhalb der Organisationen der Theaterleiter unterdrückt werden. Die Intendanten alten Stiles sind heute für die deutsche Bühne überwunden[1]. Es liegt mir fern, den toten Löwen Steine nachzuwerfen. Heute, nach vier Jahren, ist die Nachwirkung des Erfolges verblaßt und vergessen. Das Werk selbst wird mit einem ungerechten Schuldkonto belastet. Mag sein, daß es sich gegen alle Widerstände durchgesetzt hätte, wenn es nicht eben mit den Schwächen der Euryanthe behaftet wäre. Vielleicht findet sich aber doch ein mutiger Theaterdirektor, der sich zu einer Revision entschließt; unter allen Umständen wäre ich lieber im Munde der Musikfreunde der Komponist der Richardis als wie der des Oberst Chabert.



H. W. v. Waltershausen.

Ein tragikomischer Umstand hat dem Werke besonders geschadet. Im Personenverzeichnis nannte ich den Kaiser auf Grund alter Chroniken nicht „Karl den Dicken“, sondern „Karl den Reichen“. Nach Erledigung der Druckkorrekturen des Klavierauszuges machte ein Setzer „Karl den *Großen*“ daraus! Die bewußte Zeichnung des mit sich und der Welt zerfallenen Epigonen wurde so irrtümlicherweise auf den größten Karolinger übertragen, da offenbar zahlreiche Kritiker der Meinung waren, Kaiser Karl der Große sei im Jahre 885 gekrönt worden; die Tatsache, daß die Gemahlin Karls des Dicken Richardis hieß, war wohl seit der Schulbank vergessen worden. So mußte das Werk ja als Verspottung nationaler Gefühle aufgefaßt werden. Wer allerdings das Textbuch aufmerksam gelesen hatte, mußte wissen, daß gerade Karl der Große als ideeller Gegenspieler Karls des Dicken in der Entwicklung des Dramas eine entscheidende Rolle spielt. Vielleicht werde ich einmal zum Scherz meine Urkundenforschungen über Klosterschändungen der deutschen Kaiser und ihrer nächsten Verwandten veröffentlichen; wer die mittelalterliche Geschichte kennt, weiß, daß derartige Gewaltakte durchaus typisch waren. Darüber wird aber erst zu reden sein, wenn sich Richardis einmal auf einem rein künstlerischen Weg erprobt hat. Wenn die schöne Aebtissin nicht lebensfähig ist, soll auch das Grab der Karolinger-Fürsten ungestört bleiben.

Neben Richardis entstanden Klavierlieder, sieben Gesänge von Ricarda Huch, ein Zyklus, den ich zu meinem Reifsten und Besten zähle, bald nach der Vollendung der Partitur ein Streichquartett in e moll, das bisher noch nicht aufgeführt ist, und drei „weltgeistliche Lieder“ für hohen Sopran und kleines Orchester, in denen ich zuerst Freude an den kleinen Mitteln fand. Auch sie scheinen mir schon den Stempel des persönlichen Stiles zu tragen. Immer stärker begann ich den musikalischen Ausdruck in dem Grundtypus des deutschen Volksliedes zu suchen; das Besinnen auf die nationale Eigenart, die Emanzipation vom Internationalismus war der entscheidende Gewinn des Weltkrieges. Hier auszubauen wird meine Lebensaufgabe bleiben.

Eine andere Frucht noch zeitigte mir der Krieg. In dem großen Völkerringen mußte der Künstler sich darüber Rechenschaft geben, wie weit seine Tätigkeit überhaupt Daseinsberechtigung enthalte. So wurde ich auf kunstphilosophische Probleme geführt, in denen mich besonders die schon erwähnte Genesis des Kunstwerkes beschäftigte. Weitgreifende musikästhetische Forschungen nahmen mich gefangen, mancherlei liegt in meinem Schreibtisch, das der Veröffentlichung harrt oder zur Klärung der gestaltenden Kraft der Zeit einstweilen überlassen bleibt. Die immer stärkere Erkenntnis, daß in der ausschließlichen Beschränkung auf die künstlerische Produktion eine Gefahr liegt, daß auch der Künstler einen Beruf im bürgerlichen Sinne haben muß, führte mich zu der Errichtung meines „praktischen Seminars für fortgeschrittene Musikstudierende“, das in den letzten zwei Jahren, von allerhand pädagogischen Reformideen ausgehend, mich fast mehr, als mir lieb war, ausgefüllt hat, aber doch zu einem starken Besinnen auf die Mängel der Technik unserer Zeit und zum Aufdecken der eigenen Unvollkommenheiten zwang. Als Früchte der in dem Seminar gehaltenen Vorträge erscheinen zunächst in diesem Herbst einige kleine Bändchen, Studien zur musikalischen *Stillehre*, die auf eine Fortsetzung in längerer Reihenfolge berechnet sind. Zum deutschen Volkslied gesellte sich endlich die Vertiefung in die alten großen, heute leider mit Unrecht verachteten Lehrsätze der Kontrapunktiker; gerade in der polyphonen Durchdringung des volkstümlichen Stiles sehe ich das Wesen der deutschen Musik und den Weg, der uns alle zur Gesundung führen kann.

An der Partitur der „Rauensteiner Hochzeit“ habe ich fast vier Jahre gearbeitet. Das Textbuch war bereits 1915 fertig. Ich möchte dies in Anbetracht einiger darin enthaltenen Aktualitäten ausdrücklich betonen. Ich sehe das Buch als meine erste reife Dichtung an. Das Werk ist der Versuch einer modernen deutschen Volksoper; da das Komische in der Oper nur unter besonders glücklichen Umständen gelingt, der reine Pathos, wenn er überhaupt den Naturgesetzen des musikalischen Kunstwerkes größerer Dimensionen entspricht, mir zunächst erschöpft zu sein scheint, ist die Mischung des Ernsten und Heiteren, wie ich sie in diesem Werke angestrebt habe, für mich heute einer der wesentlichsten Programmpunkte für die Zukunft der deutschen Oper geworden. Die Dichtung beruht auf weitgehenden kulturhistorischen Studien, die aber vor der Konzeption wieder zu vergessen mir eine Pflicht schien. Bei der Ausführung der Partitur gelang mir ein langersehntes Ziel zu erreichen, die vollkommene Emanzipation von der Klavierskizze. Die Partitur der „Rauensteiner Hochzeit“ ist so, wie sie heute steht, zugleich erster Entwurf und endgültige Fassung. Meine Ueberzeugung ist, daß der Komponist, dem das Orchester vollkommenes Ausdrucksinstrument werden soll, zu einer ähnlichen Art der Arbeitsmethode gelangen muß und nicht eher ruhen darf, als bis er vor dem zweiunddreißig-zeiligen Notenpapier arbeiten kann, wie der Maler, der den Reiz des „Prima“-Malens zu schätzen weiß. Die Frische der ersten Skizze geht allzu leicht durch die Feile der Arbeit verloren; sie in der endgültigen Fassung zu

[1] Hoffentlich! Wir teilen den Optimismus Herrn von Waltershausens nicht ganz. Die Schriftleitung.

erhalten, ist eine der bedeutungsvollsten und noch am wenigsten beachteten technischen Aufgaben.

Wenn man anfangen wollte, aus der künstlerischen Werkstatt zu erzählen, würde man kein Ende finden. Vielleicht fühlt der Leser aus diesen Zeilen aber doch, daß ich es mir nicht eben leicht mache. So glaube ich meine Pflicht dem Leben und der Kunst gegenüber zu erfüllen. Die gesamte künstlerische Produktion unserer Zeit leidet unter der Verachtung des Handwerks. Die Künstler werden unbescheiden gegenüber ihren Einfällen; wollen wir Rechenschaft über unser Schaffen ablegen, so mögen wir uns darauf beschränken, uns auf das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen zu besinnen.

Die visionäre Welt im Spiegel der Bühne.

Von Walter Abendroth.

Die Bühne hat ja von jeher schon vorgestellte oder geahnte Welten zum Schauplatz ihrer Handlungen gemacht oder Vertreter solcher Welten in das Bild gewöhnlicher Ereignisse hineingestellt, um diesem dadurch eine bestimmt berechnete Färbung im Sinne künstlerischer Phantasie zu geben; aber was hierin den Unterschied der alten Zeit von der neuen ausmacht, ist die große Bewußtheit, mit welcher man in den neueren Bühnenwerken solche Momente in den Gang der äußeren Handlung eingreifen läßt, mit einem bezeichnenden Wort; im Gegensatz zu der rein idealisierenden Bestimmung der ehemaligen Darstellung, die denkerische, unbedingte Verständlichkeit der jüngeren. Hier tritt kein Geist, kein Gespenst mehr auf, um angenehm zu zerstreuen, um zu rühren, um Grauen zu erregen, sondern alles, was von übersinnlichen Erscheinungen im Bühnenbild eröffnet wird, ist eine notwendige Folge, eine untrennbare Verknüpfung der vorangegangenen seelischen Zustände und Verhältnisse der Handelnden und ein bedeutsamer Einfluß auf den weiteren Verlauf des Dramas.

So ist es gekommen, daß diese Szenen alle Naivität, welche den früheren in so starkem Maße, immerhin entwertend, anhaftete, nunmehr abgestreift haben und den ernst empfangenden Menschen zu ernster Stellungnahme nötigen. Wir wollen uns bei der Betrachtung dieser Dinge aus einer wohl begründeten Ursache heraus auf die Opernbühne beschränken und das gesprochene Drama nur kurz streifen, soweit es klärend auf diese Entwicklung des musikalischen Bühnenwerkes im Sinne der Formulierung geistiger Vorgänge einzuwirken bestimmt war. Wir gehen also von dem Gesichtspunkte aus, daß das musikalische Drama gegenüber dem gesprochenen ungleich mehr zur Versinnlichung des Visionären einerseits, zur Aetherisierung des Sinnlichen andererseits prädestiniert erscheint, indem das gesprochene Wort schon an sich entstanden durch die reine Anschauung der sinnlichen Welt, in seiner Wirkung auch diese zur Voraussetzung behält, während die Tonkunst im Gegenteil, ihrem unkörperlichen Ursprung entsprechend, ebenfalls im absolut Uebersinnlichen ihre höchste Ausdruckskraft erreicht und in der Darstellung diesseitiger Ereignisse deren phantomistische Urwelt als Gegenbild heraufbeschwört, von welcher alles andere nur den physisch beschwerten und durch den Zwang der sinnlichen Uebertragung gedämpften Reflex darbietet. Daher ergab es sich von selbst, daß visionäre Bilder und aus dem Geistigen projizierte Gestalten auf dem Schauspieltheater seltener Platz fanden als auf der Opernbühne.

Aber eine zweite Tatsache, die wir bereits erwähnten, folgert gleichfalls daraus: die logische Strenge des Wortdramas mußte, wie in jeder anderweitigen, so auch in dieser besonderen Beziehung erst Klarheit in die Oper schaffen. Die dramatisch damals noch unentwickelte Musik verleitete zu nichts anderem als zu Geistereffekten und anmutigem Sirenenspiel, und in einer Zeit, wo die Oper den „Geist“ noch fast ausschließlich lediglich als willkommenen „deus ex machina“ kannte, der in nicht seltenen Fällen berufen war, dem mehr oder weniger berufenen Dichter des Librettos aus der Verlegenheit zu helfen, zu derselben Zeit besitzen wir schon die erschütternd bedeutungsschwere Szene des Austritts von Hamlets Vater! Jene Szene, die uns das tiefste Innere Hamlets leibhaftig vor Augen führt, die aus der Vergangenheit des Dramas so natürlich erfolgen mußte und seinen Gang so schwer und unabweislich vorausbezeichnet. Jedoch, wie gesagt, im Wortdrama sind solche Dinge bis heute Seltenheiten geblieben (man denke etwa an Strindbergs „Traumspiel“), aus dem oben bereits erwähnten Grunde. Deshalb wollen wir auch bei der Einzelerscheinung des Goetheschen „Faust“ nicht stehen bleiben, sondern sogleich verfolgen, in welcher Weise die musikalische Bühne zur auserwählten Verkünderin des Wechselspiels von geistigem und sinnlichem Geschehen heranreifte.

Ein erster Markstein, einen weiten Ausblick in die Zukunft eröffnend, ist hier die berühmte Komturszene des „Don Juan“. Der „Freischütz“, obgleich, was das rein Künstlerische anbelangt, einerseits zum Ausgangspunkt einer fruchtbaren Richtlinie werdend, greift jedoch mit der Dämonenwelt der Wolfsschlucht noch einmal auf das alte Spiel mit Gruselei und Hexenspuk zurück.

Dann aber kommt Richard Wagner! Er stellt die visionäre Welt mit gewaltiger Ueberzeugungskraft, unerbittlicher Furchtbarkeit und unberührbarer Heiligkeit dar und läßt zugleich eine ganz neuartige Kunst erstehen, die, ohne das Diesseitige zu verleugnen oder zu vernachlässigen, ausruft: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis!“

Bereits die ersten Werke Wagners weisen in Handlung und Musik den Zug zu höheren Sphären auf. — Das musikalische Vorspiel zu „Lohengrin“ allein dürfte als die höchst vollendet denkbare Versinnlichung (in des Wortes zartester Bedeutung!) einer wunderbaren Vision gelten. Die unerreichte Tat Wagners erleben wir im zweiten und dritten Akt von „Tristan und Isolde“. Der zweite Tristan-Aufzug ist ein wahres Wunderwerk der Entmaterialisierung der physisch-realen durch die künstlerisch-phantomistische Form. Musik, Gesang, Wortsinn und Szenerie vereinigen sich hier zu einer Gesamtwirkung von derart visionärer Gewalt, daß wir, wie in den „Hymnen an die Nacht“ des Novalis, nicht mehr wissen, in welcher Welt wir leben, in der sinnlichen oder übersinnlichen Nacht. Wir sehen wohl die beiden Menschen, den Garten, Mauer und Bäume leiblich vor uns, aber alles taucht unter in dem seelischen Ereignis: in der seelischen Vereinigung Tristans und Isoldens miteinander und mit den höheren Gebieten aller Natur, alles Lebens. Der dritte Akt bringt darauf den Gegensatz vom physischen und metaphysischen Leben zur Darstellung. Auch jetzt wieder verweilt die Musik zum größten Teil im Visionären, während das Wort von der alles überschreienden Sehnsucht spricht, in der einmal erlebten immateriellen Welt ganz aufzugehen, und die Szene als landschaftliches Bild jene Sehnsuchtsstimmung unterstreicht, gleichzeitig die Oede und Leerheit der sinnlichen Welt andeutend. Ja, der Tod Isoldens, richtig gefaßt, gibt mit seinen Worten und Klängen eine Lebensäußerung wieder, die sich, bereits vom Diesseits durch völlige Wunschlosigkeit an dieses geschieden, im Transzendentalen vollzieht. Insofern ist gerade diese Szene, trotzdem das stoffliche Auge auf der Bühne nur menschliche Gestalten, nicht einmal Symbole entdeckt, eine durchaus visionäre.

Die Nibelungentragödie ist der Gipfelpunkt. Die Vision der „Erda“ läßt uns zweifeln, ob wir noch mit den Augen des Körpers oder denen des Geistes sehen. Das gleiche in der Welt der Nornen. Die Musik scheint sich bei diesen Szenen ebensoweit von der Versinnlichung des Geistigen wie von der Vergeistigung des Sinnlichen ganz in ihr sphärisches An-Sich zurückgezogen zu haben, währenddem das Bühnenbild sich zum absolut Mystischen erhebt und das Wort einzig und allein zur Prophetie wird und schöpferisch fernere Schicksale gestaltet.

Der „Parsifal“ schließlich verläßt den Boden irdischer Begebenheit so gut wie restlos und wird Mysterium.

So beschritt Richard Wagner mit seinem Drama eine Bahn,

auf welcher fortzugehen der erstarrten Epoche der Technik nicht möglich war. Alles, was die meisten, die sich Künstler nannten, von Wagner lernten, lag auf technischem Gebiete. Der Geist verstummte auf längere Zeit.

In der allerletzten Vergangenheit hat erst wieder ein echter Bühnenschöpfer das Theater mit seinem mächtigen Geistesstrom belebt: Hans Pfitzner in seinem „Palestrina". Es bleibt der unmittelbaren psychischen Forschung vorbehalten, darzulegen, was sich in der erhabenen Vision Palestrinas eigentlich vollzieht, in der ihm die Geister seiner verstorbenen Vorgänger erscheinen und seine niedergeschlagene Lebens- und Empfindungskraft zur Schöpfung eines unsterblichen Werkes anfachen. Möge uns dieser „Palestrina" Anlaß geben, zu hoffen, daß der Materialismus in der Kunst ein vorübergehendes Stadium der Ermattung sei und die visionäre Welt in den kommenden Epochen mehr und mehr durch das Spiegelbild der Bühne sprechen möge, um den Menschen das zu offenbaren, was sie auf die Dauer nicht vermissen *wollen* — nämlich ein reales geistiges Leben, welches mehr ist als Reflexion, Spekulation und kritischer Witz! Dürfte doch in diesem Gebiete das ureigentliche Element der Tonkunst heimisch sein, jenes Element, dessen Wesen und Beschaffenheit Wagner in seiner Festschrift „Beethoven" hinreichend und nicht gut widerleglich definiert hat. —

Wir vermochten in dieser kurzen Skizze nur Andeutungen und Umrisse zu geben. Auch durften wir nicht auf das griechische Theater und seine direkten oder indirekten Nachahmer zurückgreifen, weil griechische Kultur und Kunst als ein in sich abgeschlossenes und vollendetes Ganze nicht ohne die Gefahr einer bedenklichen Begriffsverwirrung als Grundlage neuzeitlicher Entwicklung genommen werden können. Dieses sei zum Schluß noch betont, da jener Antike die Impulse fehlten, die inzwischen durch die Belebung der germanischen Mythe und des Christentums dem geistigen Werdegang des Menschen eine neue Richtung gegeben haben, in welcher neu aufzubauen von neuen Bedingungen abhängt.

Otto Lohse.

Von Artur Dette (Dessau).

Es gibt ein vortreffliches Büchlein über Otto Lohse, das im Rahmen der „Kleinen Musikerbiographien" bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist. Es stammt aus der Feder und dem Herzen Ernst Lerts, der Lohse, dem Künstler und Menschen, eine warmblütige, aber von kritiklosem Ueberschwang völlig freie Huldigung darbrachte. Lerts kleines Werk über Lohse zu lesen ist nicht nur ein ästhetischer Genuß; sondern es bietet trotz des kleinen Rahmens auch in gedanklicher Hinsicht eine Ueberfülle von Anregung. Lohse, der Musiker, Lert, der bisherige Oberspielleiter, beide an gleicher Stätte wirkend, beide in ihrer Art genial veranlagt, also einander kongenial, haben in Leipzig oft gemeinsam künstlerische Großtaten vollbracht, die in den Spalten dieser Zeitung stets mit höchster Anerkennung gewürdigt sind. Und für die Neidlosigkeit und echte Kollegialität ist das Büchlein Lerts über Lohse ein guter Beweis.

Otto Lohse wurde am 21. September 1858 in Dresden geboren. Sein Vater war ein ernsthafter Dilettant. Dieser hatte zur Zeit, als die Wagner-Begeisterung in Dresden hohe Wogen schlug, mit mehreren Freunden einen Gesangverein gegründet, der den Namen „Tannhäuser" trug. Leiter desselben war der Dresdener Musikdirektor Louis Röhr. Hier hörte der kleine Otto in seines Vaters Garten oft den Sängern zu, und er beschloß schon als kleiner Bube, einmal „Musikdirektor" zu werden. Der Vater unterstützte verständnisvoll die musikaischen Neigungen seines Sohnes und ließ ihm schon mit sechs Jahren Klavierunterricht erteilen; mit acht Jahren kam er zu Louis Röhr.

Den großen Wert einer geschlossenen Allgemeinbildung richtig einschätzend, schickte Vater Lohse seinen Sprößling auf das Gymnasium, das dieser bis zur Reife besuchte. Noch Gymnasiast, 16 Jahre alt, ließ sich Otto Lohse in die Ensembleklassen des Konservatoriums zu Dresden einschreiben, wo er bei Rischbieter in der Theorie unterwiesen wurde. Da wurde Franz Wüllner auf Lohses starke musikalische Veranlagung aufmerksam und nahm ihn 1½ Jahre (1878/79) als seinen Schüler in das Konservatorium auf. Immer stärker wurde nun Lohses Drang, Neues in sich aufzunehmen. Die Besten in Dresden wurden seine Lehrer: Julius Richter, Liszt-Schüler, weihte ihn in die Kunst des höheren Klavierspiels ein und Nicodé legte in pianistischer Hinsicht die letzte Hand bei Lohse an. Als künftiger Orchesterleiter mußte Lohse auch ein Streichinstrument meistern lernen: er ging zu F. W. Grützmacher in die Lehre. Höhere Theorie studierte Lohse bei Edmund Kretschmer und Felix Draeseke, zwei Namen, vor denen sich die Kunstwelt beugt. 1877 finden wir Lohse als Cellisten im Dresdener Hofopernorchester unter Wüllner und E. v. Schuch in der besten Schule.

Schon mit neun Jahren hörte Lohse im Hause Karl Maria v. Webers den „Freischütz", „Oberon" und „Die Zauberflöte". Er war hingerissen, und von nun ab war er fest entschlossen, Theaterkapellmeister zu werden. Er hielt daran fest. 1878 dirigierte er die erste Oper. Er hatte vorher junge Sänger korrepetiert und hatte mit einem Chor baldigst das Ensemble zum „Nachtlager von Granada" zusammen. In einem Verein „Viola" sollte Kreutzers Oper mit Klavier aufgeführt werden. Der Verleger Meinhold, der Lohses erste Lieder herausgab, stellte ihm eine Militärkapelle zur Verfügung und kurz nach Neujahr 1878 stand Lohse am Pulte des Operndirigenten.

Jetzt beginnen Lohses Wanderjahre. 1879 ist er in Rußland, in Riga, im Winter 1879/80 wirkt er als Cellist in der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft in Kronstadt, 1880 ist er als Professor des Klavierspiels an der Wilnaer Akademie. In Wilna gründet er einen Chor (1881), in dem deutsch, französisch, russisch und lateinisch gesungen wird. Er bringt Haydns „Sieben Worte des Erlösers" in deutscher, ein Werk Gounods in französischer und Rubinsteins „Nixe" in russischer Sprache heraus. Der Erfolg seiner Konzerte war groß. Man wurde auf Lohse aufmerksam, und nach Vermittlung des Cellovirtuosen Poorten erhielt Otto Lohse durch dessen Vetter, den Bürgermeister und Vorsitzenden der Theaterkommission in Riga einen Vertrag als 2. Kapellmeister und Chordirektor an das Stadttheater in Riga zugestellt. Lohse, den es mit allen Fibern zum Theater drängte, sagte mit Freuden zu, er löste seine Verpflichtungen in Wilna und trat 1882 seine neue Stellung an. Dort scheint er keine rechte künstlerische Befriedigung gefunden zu haben, mußte er doch seine Stellung mit der Direktion einer Posse „Der Mann im Monde" beginnen. Diesem Werk folgten andere unbedeutende Machwerke; nur wenige, die ihm Freude gemacht haben mögen, hatte er zu dirigieren, so „Fledermaus", „Boccaccio", „Die schöne Galathee" und die Musik zum Schauspiel „Preziosa". Er überwarf sich schließlich mit seinem Direktor Pohl und reichte kurz entschlossen seine Entlassung ein, die er auch erhielt. Er blieb in Riga und übernahm die Leitung der russischen musikalischen Gesellschaft „Lado" und des Rigaer Wagner-Vereins; außerdem richtete er eine Chorschule ein und betätigte sich schließlich noch als Kritiker in der „Rigaischen Zeitung für Stadt und Land". Auch kompositorisch wirkte Lohse in der Stadt der baltischen Barone. Lert spricht in seiner kleinen Lohse-Biographie von einem Streichquartett in e moll, Männerchören, einer deutschen Messe, sowie vielen Liedern. Gedruckt ist nur weniges; die strenge Selbstkritik Lohses verhinderte ein skrupelloses Herausgeben seiner Musenkinder. Die bedeutendste Komposition seiner Rigaer Zeit ist die dreiaktige Oper „Der Prinz wider Willen", von der später noch die Rede sein soll.

1886 war er in Bayreuth, 1888/89 dirigierte er fünf große historische Chorkonzerte für den Wagner-Patronatsverein in Riga. Im September 1889 trat er wiederum als Kapell-

meister am Stadttheater ans Pult und dirigiert den „Tannhäuser". In Riga wurde auch die Freundschaft mit Max Martersteig geschmiedet, die für Lohses weitere künstlerische Laufbahn von hoher Bedeutung ist. 1890 kam Martersteig als künstlerischer Leiter an das Rigaer Stadttheater: unter diesen beiden Männern erreicht die Kunststätte eine ungeahnte Blüte.

Dann kreuzte Bernhard Pollini den Weg Lohses. Der findige Talentriecher und rücksichtslose Geschäftsmann ließ sich Lohses Kraft nicht entgehen, und dieser trat im September 1893 in das Unternehmen Pollinis in Altona ein. Es gab eine Unlast an Arbeit, denn im Oktober allein hatte er an 20 Vorstellungen, die meisten ohne Probe, zu dirigieren. Den Urlaub des nächsten Sommers gönnte sich Lohse keine Ruhe und folgte einem Ruf nach London, wo er deutscher Kunst und Art zum Siege verhalf. Für den 5. Nov. 1894 hatte Pollini eine Festvorstellung der Meistersinger angekündigt. Lohse mußte hier das Werk ohne jegliche Probe, und noch dazu zum erstenmal überhaupt, leiten! 1895 leistete Lohse einem Rufe Damroschs nach Amerika Folge. In Neuyork dirigierte er als erste Oper den Tannhäuser, und zum erstenmal überhaupt die Götterdämmerung. Dann ließ er in weiteren 36 Städten des Dollarlandes Wagners Werke erklingen. Im Herbst 1897 lud ihn der Direktor des Straßburger Stadttheaters ein, eine Neueinstudierung von Tristan zu leiten. Die im Dezember desselben Jahres stattfindende Aufführung brachte Lohse einen sensationellen Erfolg und sogleich seine feste Anstellung an das dortige Institut. Sein Dirigentenruhm wurde jetzt international: 1901 bis 1904 dirigiert er jeden Sommer an der Covent Garden-Oper in London. 1902 ist er im Kgl. Theater zu Madrid als Leiter von sechs Symphoniekonzerten. 1904 geht Lohse nach Köln, wo 1905 sein Freund Martersteig Direktor des Theaters wird. Wieder geht es an ein ersprießliches Arbeiten, das hohe künstlerische Erfolge zeitigt. 1909 dirigiert Lohse in Monte Carlo, dann in Moskau und in Paris, an der Gura-Oper in Berlin, in Amsterdam. Im Februar 1910 ist er wieder in Monte Carlo, dann taucht Lohse in Brüssel auf, dirigiert in Leipzig bei den Festspielen die Meistersinger und im Sommer 1910 erscheint er zu der Weltausstellung in Brüssel im Monnaie-Theater als Ringdirigent. Ueberall werden seine Leistungen bejubelt.



Otto Lohse.

Während seiner Tätigkeit in Köln trat man von auswärts oft mit glänzenden Anerbieten heran: Angelo Neumann lockte ihn für die projektierte große Oper in Berlin, Erhards Oper in Hamburg, das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg sollen Gagen bis zu 40 000 Mk. geboten haben. Aber Lohse blieb mit Martersteig zusammen in Köln. Als aber 1910 Martersteig nach Leipzig ging, löste Lohse (trotzdem er einen günstigen Vertrag bis 1921 in Köln hatte) sein Verhältnis zur Kölner Oper und dirigierte am 31. Mai zum letzten Male den Fidelio. Die Huldigungen, die man ihm am Schluß darbrachte, nahmen zuletzt den Charakter einer Demonstration an.

Am 1. August 1912 trat Lohse seine neue Stellung in Leipzig an. Er dirigierte Fidelio. Martersteig zog also Lohse nach — das Freundschaftsband war ein unzertrennliches. Was Lohse bislang in Leipzig leistete, ist bekannt, ebenfalls jene einzigen Erfolge, die er in Brüssel und in Holland sowie in vielen deutschen Städten in den letzten Jahren errang.

Ueber Lohse den Dirigenten ist Neues nicht zu sagen. Wohl aber wird der Komponist in ihm noch nicht gebührend beachtet. Zwar ist wenig von ihm gedruckt: 2 Liederhefte (Op. 1 und 2 bei Plötner & Meinhold in Dresden, 2 Liederhefte (Op. 4 und 5) bei Mellin & Neldner in Riga, „Baltische Lieder" bei Cranz, Leipzig, und „Fünf Gesänge für hohe Stimme" im Harmonie-Verlag, außerdem als Op. 3 Männerchöre bei Mellin & Neldner in Riga und die dreiaktige Oper „Der Prinz wider Willen" bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Das ist alles. Seinen Liedern, die sich durch große Sanglichkeit auszeichnen, in der Begleitung keine technischen Schwierigkeiten bergen, begegnet man ziemlich oft auf Konzertprogrammen. Vor allen Dingen herrscht in ihnen das melodiöse Element vor.

Der Prinz wider Willen ist 1888 entstanden. Das Textbuch von R. Säuberlich ist recht unterhaltsam und sehr geschickt gearbeitet. Zur Zeit des Entstehens schlug die Wagner-Begeisterung hohe Wogen — und verwirrte viele Komponisten, die, ihre Begabung verkennend, die Nibelungenstiefel anzogen und auf hohem Kothurn einherschritten. Lohse, der die Gefahr blinder Gefolgschaft der Wagnerschen Prinzipien erkannte, blieb auf dem Gebiete, wo er das meiste zu sagen wußte, das seiner Begabung entsprach. Der Prinz wider Willen ist eine heitere Spieloper, wie sie unserer Zeit bitter Not tut. Bei dem strömenden Melodienborn, bei der Frische des Musizierens, bei der ungezwungenen Natürlichkeit, die in diesem Werke herrschen, atmet man nach den blutrünstigen Erzeugnissen des Verismo wie von einem schweren Alp auf. Das Orchester von der Größe des Mozartschen ist genial behandelt. Mit dieser kleinen Besetzung erreicht Lohse Wirkungen und Farbenkontraste, die sich mancher moderne Komponist, der unter 25—30 Systemen nicht auskommen kann, zum Vorbild nehmen sollte. Lohse schenkte der deutschen Bühne in seinem Prinzen wider Willen ein Werk von Mozartscher Beschwingtheit und Leichtigkeit der Melodien. Wenn man Lohse einen Fehler vorwerfen will, so ist es der, daß er auf weitere Werke vom Range seiner Oper die Musikwelt wahrscheinlich vergeblich warten läßt. Immerhin müssen wir dankbar sein, wenigstens e i n solches Werk aus seiner Feder und aus seinem Herzen besitzen zu können und zugleich den Wunsch damit verknüpfen, daß diese Oper dem deutschen Bühnenrepertoire bald dauernd einverleibt werde.

Zur Instrumentierung von Mozarts Symphonien.
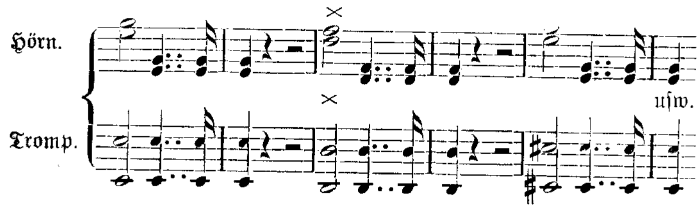
Von Dr. Gerd Freiesleben (Leipzig).

(Fortsetzung.)

II. Symphonie Es dur (Köch. 543).

1. Satz. Das einleitende Adagio beginnt mit den drei gewaltigen Akkorden, die wie eine Vorahnung zu den drei Kyrie-Anrufungen am Anfang von Beethovens Missa solemnis erscheinen. Unzweifelhaft sind diese drei Doppeltakte als Steigerung gedacht. Sie wirken aber entgegengesetzt, weil im ersten die Blechinstrumente den volltönenden Dreiklang geben, während sie sich in den beiden folgenden auf das Unisono-B beschränken müssen, wodurch zugleich die Folge der Melodienoten es d e, die in der oberen Oktave nur in der Flöte erscheint, verdunkelt wird. Je gewaltiger hier Mozarts Eingebung, um so nötiger erscheint es, diese Takte so zu gestalten,

wie er sie mit freibeweglichen Bläsern geformt haben würde. Dies ist unschwer ausführbar, da nur die Stimmen des ersten Takts sinngemäß weitergeführt zu werden brauchen.



Die mit × bezeichneten Töne standen Mozarts Hörnern zwar bereits zu Gebote, doch war das as nur durch leichtes Stopfen des unreinen 11. Naturtons zu erzielen, was Mozart wohl der heroischen Klangwirkung zuliebe hier vermeiden wollte. Im übrigen könnte gegen die vorgeschlagene Fassung vielleicht das Bedenken erhoben werden, daß durch Festhalten des gleichen Tons in den Trompeten die Oktavschläge der übrigen Bläser zugedeckt werden könnten. Diese Oktavschläge sind aber tatsächlich weniger von thematischer Bedeutung — Mozart würde sie sonst sicher auch den Violinen und wohl auch den Trompeten gegeben haben —, als daß sie einer Konzentrierung des Klangs und damit wieder einer Steigerung innerhalb des einzelnen zweitaktigen Motivs dienen sollen. Eine interessante Analogie dafür findet sich im ersten Takte der Meistersinger.
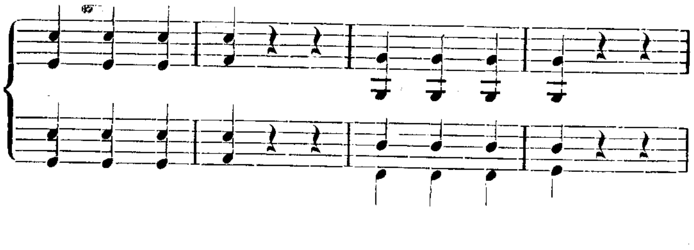
Auf S. 4 sind Takt 13—19 [6$^{1-7}$] offenbar als Unisono gedacht, zu dem nur vom 4. Takte ab das liegende B der Holzbläser hinzutritt. Die Trompeten und Hörner machen das Unisono mit, soweit Naturtöne in Frage kommen, bleiben im übrigen aber auf B hängen. Es ist mehr oder weniger Geschmackssache, ob man sie hier dem Unisono anpassen soll; ein Verstoß gegen den Stil könnte in dieser Aenderung jedenfalls nicht erblickt werden, da eine bestimmte tondichterische Absicht mit dem zeitweisen Festhalten auf B offenbar nicht verfolgt worden sein kann.
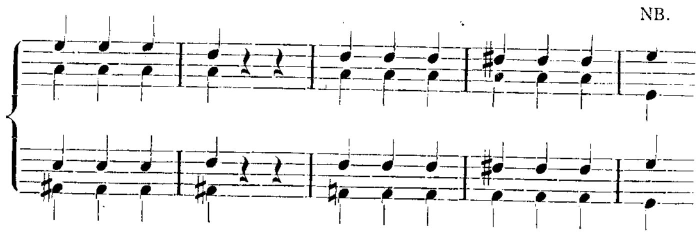
S. 5 Takt 1 [6^{11}] gibt man den Trompeten besser d statt b, um die melodische Oberstimme (Flöte) nicht zu zerstören.

Auf S. 5 Takt 16, 17 [8^{2,3}] ist es zweckmäßig, dem 2. Horn und der 2. Trompete ebenfalls d statt b zu geben, um eine falsche Lösung der vorangehenden Sekunddissonanz zu vermeiden. Dasselbe wiederholt sich S. 6 Takt 13, 14 [9^{5,6}]; auch S. 7 Takt 1 [9^{9}] erhalten die Trompeten besser $\frac{f}{d}$, während die Hörner natürlich auf b gehen müssen. In diesem Falle ist ja das Abspringen von der Dissonanz auch nach strengster Regel nicht zu beanstanden, weil mit dem liegenden $\frac{b}{B}$ in diesem Takt ja gleichsam eine neue Stimme einsetzt.

Störend wirkt nach der kolossalen Steigerung S. 5 Takt 9 bis S. 6 Takt 3 [7^{6}—8^{6}] das plötzliche Aussetzen der Pauke gerade im Augenblick, wo mit dem F dur der Gipfelpunkt erreicht wird. Hier ist ein Umstimmen der 1. Pauke nach f ratsam; sie erhält dann in den ersten fünf Takten dieses F dur je einen Schlag in f aufs erste Viertel. Die Parallelstelle S. 14 [19, 20] rechtfertigt dies ohne weiteres. Auf S. 6 Takt 15, 16 [9^{7,8}] behält die Pauke diese f-Stimmung; auf S. 8 Takt 5 [11^{5}] ist nochmals ein Schlag auf f einzufügen.

In der prachtvollen Steigerung der Durchführung S. 10 [14] erscheint wieder das einförmige Dahinblasen der Blechinstrumente im Unisono nicht der Bedeutung der Stelle entsprechend; eine akkordische Aussetzung empfiehlt sich auch, um das Abspringen der None es des vorletzten Takts auf S. 10 [letzter S. 14] in allen 4 Stimmen nach g hinauf zu verhüten. Ich würde vorschlagen:
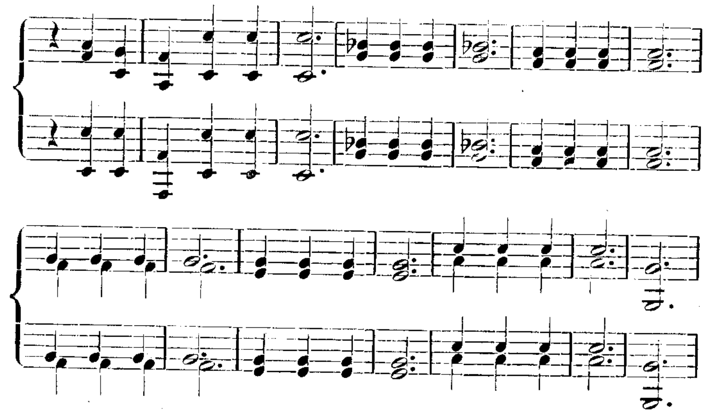




Auf NB. gibt die tiefe Pauke, die während der zweitaktigen Pause umgestimmt hat, den unbedingt erwarteten forte-Schlag auf G, der auf das erste Viertel der beiden folgenden Takte und 9 Takte später aufs 2. und 3. Viertel vor der Generalpause (dem Höhepunkt der Durchführung) wiederholt werden kann. Uebrigens erwartet man auch aufs erste Viertel der erwähnten zweitaktigen Pause einen Paukenschlag zur Vervollständigung des auftaktigen Rhythmus ♩ ♩ ♩ | ♩; sein Fehlen bedeutet hier aber gerade eine Feinheit, indem dadurch eine Spannung erzeugt wird und die drei folgenden Takte den Charakter eines dreimal wiederholten Auftaktmotivs zu dem (natürlich ff eintretenden) G dur erhalten.
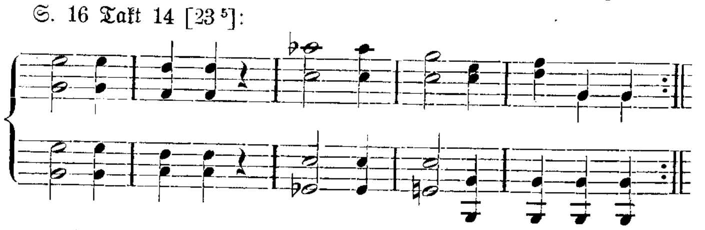
S. 13 Takt 6 [18^{7}] nehmen die Trompeten wieder d statt b.

In der mächtigen Stelle des Wiederholungsteils S. 13 Takt 11 [18^{12}] flg. sind infolge der Transposition in die Unterdominanttonart die Stimmen der Blechbläser viel dünner ausgefallen als in der Urstelle S. 5 [7]. Da Mozart unmöglich hier in der Reprise eine schwächere Wirkung gewollt haben kann als dort, würde die Stelle genau nach jener zu ändern sein:



Endlich erscheint an der kolossalen Stelle gegen Schluß des Satzes S. 16 [23, 24] eine akkordische Ausfüllung der mit ihren einförmigen Tonfolgen den prachtvollen Aufstieg der Harmonik verderbenden Blechbläserstimmen dringend geboten:

S. 16 Takt 14 [23^{5}]:



2. Satz. In diesem, auch mit Mozartschem Maßstab gemessen eines der köstlichsten Wunderwerke seiner Instrumentierungskunst bildenden Satze wird nur an wenigen Stellen ein Bedürfnis nach Aenderungen fühlbar.

Auf S. 23 Takt 14, 16 [34^{2,4}] treten uns zum ersten Male chromatische, durch Stopfen zu bildende Töne entgegen. Annehmbar hat der Komponist hier die Klangfarbe des Stopftons besonders beabsichtigt; der Dirigent wird deshalb darauf zu halten haben, daß diese Noten auch jetzt noch so ausgeführt werden.

Auf S. 24 Takt 5 [34^{9}] flg. besteht kein Hindernis, die Hörner oder wenigstens das erste Horn das wundervolle Melisma der Holzbläser (im Einklang mit den Fagotten) mitspielen zu lassen; die Pausen erscheinen sonst nicht recht motiviert.

S. 25 Takt 3 [36^{1}] nimmt das 2. Horn besser die untere Oktave, ebenso im zweiten Takt danach (wo man ihm jedoch

auch die Töne des 2. Fagotts as—g geben kann). Auch S. 26 Takt 1, 2 [37 4, 5] bleibt das 2. Horn besser in der unteren Oktave.

Der 3. Satz gehört zu den Stücken, in denen das fröhliche Dahinschmettern der Hörner und Trompeten auf den Tönen des Es dur-Akkords nicht im geringsten stört, sondern den festlichen Glanz des Satzes nur erhöht. Es wäre durchaus verfehlt, hier nur eine Note ändern zu wollen.

4. Satz. S. 31 drittletzter Takt [45 3] erhält das 2. Horn besser d statt b. Das gleiche wiederholt sich noch an mehreren Stellen: S. 34 Takt 15 [49 6], S. 39 Takt 17 [56 12], S. 41 Takt 3 [58 9] erste 2 Achtel, Takt 4 [58 10] erstes Achtel, S. 42 Takt 12 [60 10] erstes Viertel.

Auf S. 33 Takt 4—6 [47 3—5] empfiehlt es sich, das erste Horn eine Terz höher zu legen, da hierdurch der Klang bedeutend an Fülle gewinnt und keine erkennbare Veranlassung besteht, die Hörner im Einklang gehen zu lassen.

Auf S. 37 findet sich eine ganz seltene Häufung von Stopftönen, so daß hier sicher eine bestimmte Absicht vorliegt. Es ist deshalb zu erwägen, beide Hörner hier bis zum Eintritt des Es dur S. 37 Takt 13 [53 8] durchweg gestopft blasen zu lassen.

Auf S. 37 Takt 14 [53 9] würde das f'' der Trompeten, das nur durch das Fehlen sämtlicher anderer Töne des f moll-Akkords in der Naturskala zu erklären ist, unbedenklich durch as' zu ersetzen sein, wodurch die logische Fortschreitung erzielt wird. Vier Takte später nimmt die 2. Trompete das f eine Oktave tiefer.

S. 39 Takt 4 [55 12] darf man sich nicht etwa verleiten lassen, die Flöte bereits einen Takt früher in der Oktave mit der 1. Violine einsetzen zu lassen, denn die Parallelstelle S. 33 [47] beweist, daß hier nicht das Fehlen der obersten Flötentöne, sondern bestimmte künstlerische Absicht für diesen verspäteten Einsatz maßgebend war. (Fortsetzung folgt.)

Der Stil Julius Bittners.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Julius Bittner hat nun eine solche Wegestrecke seines künstlerischen Entwicklungsganges durchmessen, die es bereits gestattet, für einen zusammenfassenden Ueberblick ein lohnendes Resultat erhoffen zu lassen. Es sind von ihm 6 Bühnenwerke mit Musik, 1 Posse ohne Musik, 20 Lieder, 1 symphonische Dichtung, 3 Kammermusikwerke, Tänze für Klavier sowie zahlreiche Aufsätze in Zeitschriften erschienen. Schöpfungen genug, um aus ihrem Studium bis in die Nähe seines künstlerischen Wesens vordringen und dessen Stil erraten zu können. Soweit dies eben einerseits bei einem mitten im Schaffen stehenden Künstler überhaupt möglich ist und soweit andererseits dies jemand vermag, der einzig und allein dessen Werke, diese aber genau, kennt, seiner Person hingegen völlig ferne steht, also private Kundgebungen über künstlerische Ziele und Pläne nicht in Rechnung zu ziehen in der Lage ist, dafür aber für sein Urteil völlige Unvoreingenommenheit und Unparteilichkeit in Anspruch nehmen darf. Stileigentümlichkeiten Bittners in harmonischer Hinsicht werden für diesmal unbesprochen bleiben.

Die künstlerische Persönlichkeit Bittners kommt in zweierlei Bedeutung zur Beurteilung: als Dichter und als Komponist. Bittner ist nicht das, was man heute unter einem „Dichterkomponisten" versteht, der sich mit mehr oder weniger Geschick die Textgerüste selber baut, die er zur Erfüllung seiner musikalischen Ideen benötigt. Beim Dichterkomponisten ist der Komponist das Primäre, der Dichter das Sekundäre; der Komponist erfüllt den Zweck, zu dem der Dichter die Mittel beistellt. Anders bei Bittner: hier sind beide Begabungen primär, voneinander unabhängig, nebeneinander wohnend, ohne deshalb unter allen Bedingungen eine Zweckgemeinschaft anzustreben. Und nur deshalb, weil hier ein und derselbe Künstler Dramen schafft und Musik setzt, Gedichte schreibt und Melodien singt, entstehen einmal musikalische Bühnenwerke und Lieder, entstehen ein anderesmal wieder Werke absoluter Musik, entstehen aber auch Dichtungen und Dramen ohne Musik. Dichtungen wie das Buch zur Oper „Höllisch Gold" oder das Schauspiel „Der liebe Augustin" haben ihren Platz in der Literaturgeschichte. Nicht zu reden von Bittners literarischer Tätigkeit in kleinerem Maßstabe, wo ihm bisweilen manche Musterdinge an Erzählungskunst zu danken sind, wie z. B. das Feuilleton „Sonntagsreise eines Zufriedenen".

Der Grundzug aller Bittnerschen Kunst ist eine sonnige Lebensfreude, gepaart mit einem, auch derbe Einfälle nicht unterdrückenden Humor, der mit Vorliebe einfache, ungekünstelte Menschen zur Darstellung bringt. Die Gestalten seiner Werke sind daher oft Bauern (Rote Gred, Musikant, Bergsee) und fahrende Leute (Rote Gred, Musikant, Der liebe Augustin). Wo die oberen Gesellschaftskreise in die Handlung eingreifen, da werden ihre Schwächen, ihr gekünsteltes, verlogenes Scheinleben unnachsichtlich gegeißelt (Augustin) oder lächerlich gemacht (Abenteurer). Der Humor ist so tief im Wesen Bittners verankert, daß er bei jeder künstlerischen Betätigung herauslacht: aus der Handlung, den Worten, aus der Musik und der Instrumentation. Und von allen Werken ist bislang nur eines, der „Bergsee", durchwegs ernst gehalten. Hier, in diesem Drama der Auflehnung freien Menschentums gegen Unterdrückung und Gewalt, wäre allerdings auch kein Platz gewesen für Humor. Es ist ein dunkles Bild entrechteter und geknechteter Menschen, die die Not zur Selbsthilfe treibt, ein Bühnenwerk, das im Gefühlsleben der heutigen Generation noch eine große Rolle zu spielen berufen sein wird, weil diese den dargestellten Ereignissen am nächsten steht und für sie Worte wie jene des Jörg Steinlechner:

> Es kommt ein Tag,
> wo du nicht mehr mit wildem Volk mußt rennen
> von einer Walstatt zur andern,
> wo dein Fuß nicht mehr Blut tritt,
> wo dein Aug' nicht mehr Haß sieht,
> und dein Ohr nicht mehr Flüche hört.
> Rein die Welt!
> Licht und klar das Bergland vor dir
> in Frieden.

eine besondere Bedeutung gewinnen.

Der Humor Bittners zeigt übrigens bisweilen eine besondere Neigung zur Parodierung und Persiflage, so im „Abenteurer", der sich über die falsche, schmachtende, blutleere und gemachte Sensibilität des 18. Jahrhunderts lustig macht und der u. a. eine Parodie Klopstockscher Odendichtung enthält, in deren säbelrasselnde Kriegsdrohung eine ironische Trompete das Fußmarschsignal des österreichischen Militärdienstreglements hineinschmettert. Wahre Orgien feiert die Persiflage in dem Prosawerk „Die unsterbliche Kanzlei", über welche in Heft 15 (1919) der „N. M.-Z." ausführlich berichtet wurde.

Unter den Bühnengestalten begegnet uns ein Typus, dessen Natur die unüberwindliche Abenteuerlust ist; mitreißendes Temperament, glühende Leidenschaft, alle Vernunft besiegende Ueberredungskunst eignen ihm in solchem Maße, daß der Siegespreis zur Gewißheit wird: das ist im „Musikanten" der Spielgraf Uttensperg, im „Abenteurer" Jerome und endlich der am höchsten entwickelte Vertreter dieser Gattung: der liebe Augustin. Neben dieser Figur gehen gerne zwei Frauengestalten: die eine sinnverwirrend, verführerisch und dämonisch (Die rote Gred, Violetta, Ninon, Tini), die andere ruhig und brav, mit einem Herzen voll stiller, selbstloser Liebe (Friederike, Annemarie, Resi).

Im Schauplatze der Begebenheiten tritt stets ausgesprochen die deutsch-österreichische Landschaft hervor: es spielt die rote Gred in Oberösterreich, der Bergsee im Salzburgischen, der Abenteurer in Niederösterreich und der Augustin naturgemäß in Wien und seiner lieblichen Umgebung.

Mit den interessantesten Ergebnissen belohnt aber wird das Studium der Kompositionstechnik Bittners. Das erste, öffentlich aufgeführte Werk: die rote Gred. Das Weib als Schicksal! Wenn Bittner selbst über das Werk heute geringschätzig denkt und es in einer autobiographischen Skizze [1] „nur als eine Talentprobe" bezeichnet, so liegt uns hier dennoch jenes Werk vor, in dem der ganze Bittner enthalten ist. Alles, was er später geschaffen, und mag es das Höchste und Schönste geworden sein, und mag es noch so himmelweit über diese „Talentprobe" hinausgewachsen sein, hat seine letzten und feinsten Wurzeln in dieser Oper. Was übrigens der beste Beweis für eine gesunde, von fremden Einflüssen unbeirrte und allein von innen heraus gewordene Entwicklung ist. Es wird sich jedoch empfehlen, in diesem Zusammenhange sich mehr mit den bekannteren Werken zu beschäftigen und insbesondere für Beispiele jene heranzuziehen, die, wie „Höllisch Gold", „Bergsee" und der „Musikant" in weiteren Kreisen bekannt und in Erinnerung sein dürften.

In der Formgebung kommt Bittner — wie dies bei einem Tonkünstler aus der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert gar nicht anders denkbar ist — von R. Wagner her. Leitmotive, wie es Wolzogen nannte, also die für bestimmte Personen oder Situationen gewählten und in sinngemäßem Zusammenhange immer wiederkehrenden Motive werden anfänglich auch von Bittner verwendet. So trägt in der „Roten Gred" nicht nur diese, sondern auch Heinz Krafft, der alte Veit und andere ihr Leitmotiv. Aehnlich haben im „Musikanten" Wolfgang, Friederike, Uttensperg ihre Leitmotive, wogegen sich die Primadonna Violetta eines solchen musikalischen Schmuckes wegen ihres lediglich auf Koloratur eingestellten Wesens nicht zu erfreuen hat. Am stärksten entwickelt findet sich die Leitmotivtechnik im „Bergsee", wo nicht bloß die Hauptpersonen, sondern auch die Natur, die Bergwelt, der See, ja, die klingenden Taler Jörgs und sein Heimweh motivisch behandelt sind.
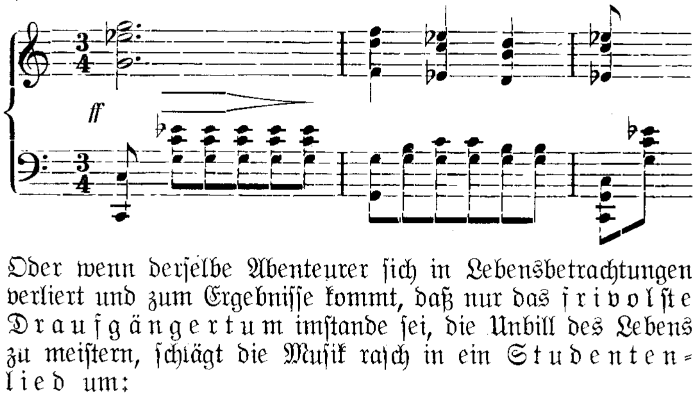
Mit der Technik der Leitmotive im allgemeinen hat es nun aber folgende Bewandtnis: Wenn man gestattet, bekannte Ausdrücke aus der Sprache des Chemikers herüberzunehmen, so kann man die durch die Leitmotive in Anspruch genommene Musik als „gebundene" Musik, alle andere, nicht durch Leitmotive in der Entfaltung der Phantasie behinderte Musik hingegen als „freie Musik" bezeichnen, und es läßt sich sehr gut der Satz aufstellen: je mehr Musik in einem Kunstwerke durch Leitmotive gebunden ist, desto weniger freie Musik wird es enthalten. Bei Bittner findet man nun, im Gegensatze zu vielen anderen modernen Werken, große Zurückhaltung in der Verwendung gebundener, dafür um so größere Neigung zur Entfaltung freier Musik, zu einem von aller Verstandesarbeit befreiten, rein tonkünstlerischen Schaffen, das von nichts als einer herzerquickenden Sangesfreude inspiriert ist. Und wo andere moderne Komponisten durch geistreiche Erfindung glänzen, da ist Bittner durch gottbegnadete Einfälle ausgezeichnet. An solcher freier Musik enthält der „Musikant" z. B. die Serenade, das Lied der Friederike, die Lieder des Nachtwächters, das Loblied auf die Gscheidlheimer Würscht' u. dergl. mehr.

Es wurde oben mit Absicht erwähnt, daß die Leitmotivtechnik im „Bergsee" am stärksten zur Entwicklung gelangt ist. Mit diesem Werke ist nämlich deutlich erkennbar ein Entwicklungsstadium Bittners zum Abschlusse gelangt. Das nächste Opus: „Der Abenteurer", ist der Beginn einer neuen Formengebung in der musikalischen Komposition und bedeutet daher einen Markstein in der Entwicklungslinie Bittners. Im „Abenteurer" sowie in den ihm folgenden Werken „Das höllisch Gold" und „Der liebe Augustin" findet sich keine Mehrheit von Leitmotiven, sondern in jedem Werke nur ein einziges Motiv, welches ausschließlich dem tragenden Gedanken des ganzen Werkes gewidmet ist. Ich möchte es daher als das „Tendenzmotiv" bezeichnen, nur um zum Zwecke der Verständigung mit dem Leser einen Namen dafür zu haben, ohne aber dieser Bezeichnung weitere Bedeutung beizumessen. Unter „Tendenzmotiv" verstehe ich also das von Bittner in seinen neueren Werken eingeführte, die ganze Komposition beherrschende Motiv, in welchem die künstlerische Idee des Dramas zum Ausdrucke kommt. Es ist also die Weiterentwicklung, besser Verdichtung des Leitmotivs, der Schritt von der Vielheit zur Einheit. Es begleitet die Handlung in allen entscheidenden Momenten und unterliegt allen erforderlichen und erdenklichen Abänderungen, Variationen, Vergrößerungen, Verkürzungen, Umkehrungen usf. Es wird einer einzelnen Person nur insofern gelten können, als diese Träger einer Idee ist. So gilt z. B. im Abenteurer jenes glänzende Posaunenmotiv, das den Auftritt der Titelfigur ankündet, nicht nur der Person des Jerome de Montfleury, sondern darüber hinaus der ganzen Lebensauffassung, derzufolge sich „Lieb' und Leben untertan macht, wer sie vergeudet, verspielt und verlacht".
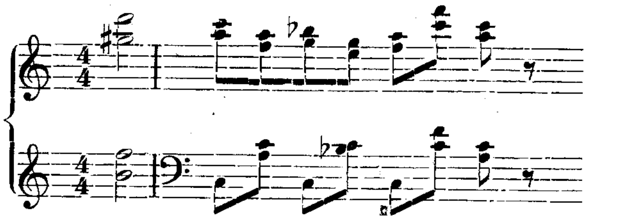
[1] Neue Musik-Zeitung 1917. Heft 17.

Es ist klar, daß von einem „Tendenzmotiv" allein eine ganze Bühnenkomposition nicht leben kann. Im Augenblicke, wo das Vielerlei der Leitmotive zur Alleinherrschaft des Tendenzmotivs verdichtet wurde, stellt sich die Notwendigkeit eines neuen musikalischen Zuflusses ein. Um in dem oben gebrauchten Bilde zu bleiben, kann man sagen, daß Bittner durch die Aufnahme des Tendenzmotivs das Ausmaß der „gebundenen" Musik außerordentlich beschränkt hat. Es oblag ihm daher auch die Pflicht, den dadurch gewonnenen Raum für die Betätigung „freier" Musik entsprechend auszufüllen. Das ist nun auch tatsächlich und in bestem Sinne geschehen. Der Abenteurer enthält eine Unzahl an Liedern, Tänzen, Märschen, ja selbst eine drei Bilder umfassende Pantomime fügt sich in die Darstellung ein. Im „Höllisch Gold" ist selbstredend dieses zum Tendenzmotiv geworden und begleitet die Handlung überall dort, wo diese teuflische Erfindung auf das Schicksal der handelnden Personen Einfluß nimmt. An freier Musik ist hier u. a. das Gebet der Frau, der Auftritt des Teufels, das Lied der Hexe, das Duett (Mann—Frau), die Wundermusik hervorzuheben. Im lieben Augustin schließlich, der nicht durchkomponiert wurde, sondern ein Schauspiel mit sehr viel Musik ist, erscheint gebundene und freie Musik völlig getrennt. Als Tendenzmotiv wird das altbekannte Schelmenlied verwertet und begleitet als Sinnbild der wienerischen Psyche in Dur und Moll, vermindert und übermäßig, lustig und traurig, die Schicksale des in allen seinen „Regenbogenfarben" schillernden Erzwieners. Daneben eine Menge geschlossener Lieder und Tänze. Dazwischen nicht Sprechgesang mit untermalender Musik, sondern dramatischer Dialog.
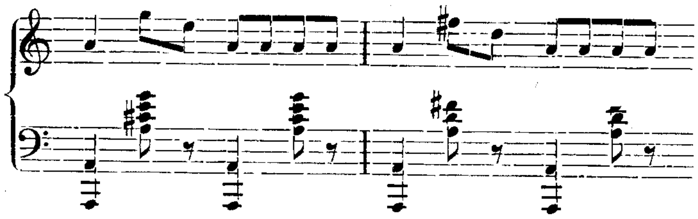
Bittner hat übrigens noch eine Art, Situationen oder auch nur Begriffe musikalisch zu kennzeichnen, die darin besteht, daß er gewisse feststehende, allerorts verstandene Gefühlswerte verwendet. Wo z. B. der „Abenteurer" die Freundin des Grafen zum Diebstahl zu überreden sucht, erklingt im Orchester rasch vorübergleitend eine echte Zigeunerweise:
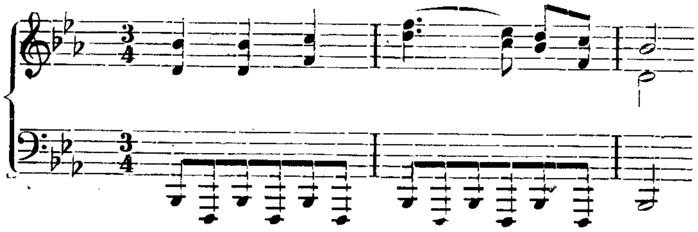


Oder wenn derselbe Abenteurer sich in Lebensbetrachtungen verliert und zum Ergebnisse kommt, daß nur das frivolste Draufgängertum imstande sei, die Unbill des Lebens zu meistern, schlägt die Musik rasch in ein Studentenlied um:
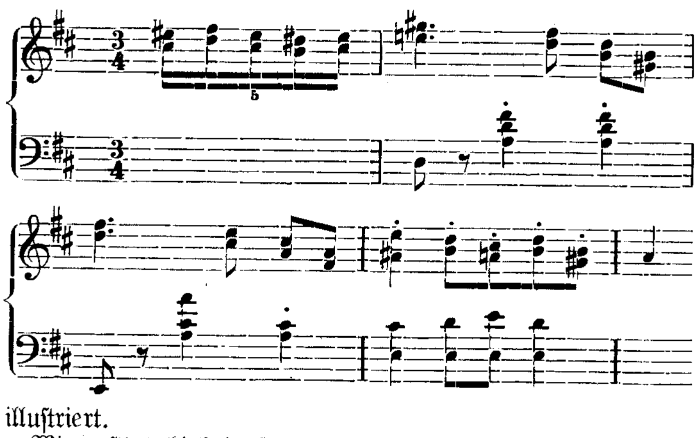


Im „Bergsee“ ruft die Ansprache des Rädelsführers an die Aufständischen, worin er sie auffordert, nach Salzburg zu ziehen, den Bauernmarsch



hervor und bei Erwähnung der „eisernen Reiter“ des Bischofs erklingt die Landsknechtweise:
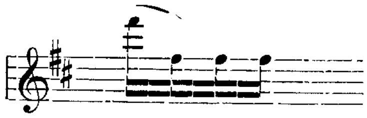


In „Höllisch Gold“ wird die infernalische Freude der Helferin des Teufels über den empfangenen Judaslohn durch den furiosen Walzer den man volkstümlich fast einen „G'strampften“ nennen könnte,

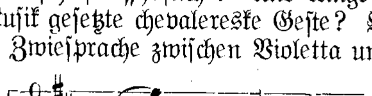


illustriert.

Wie restlos hiebei oft die einfachste Phrase den gewollten Begriff ausdrückt, zeigt z. B. die Figur der Klarinette im „Abenteurer“



mit der Regievorschrift: „höflich“. Und klingt es etwa nicht wie eine in Musik gesetzte chevalereske Geste? Oder im Musikanten bei der Zwiesprache zwischen Violetta und dem Wirte:
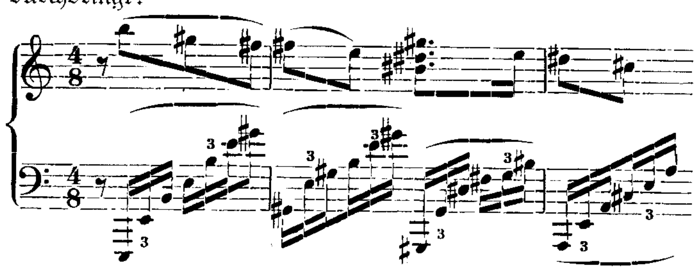


Wirt: Wahr? Viol.: Wahr.

Die Quint aufwärts als Frage, die Quint abwärts als bestätigende Antwort.

Und welcher Humor und welche Komik oft in der Instrumentenwahl! Wie lustig z. B. trillert das Fagott auf einer langen Fermate, wenn der immer durstige Oberstierberger im „Musikanten“ mit nicht endenwollendem Zuge den Bierkrug hinter die Gurgel gießt. Wie gemütlich das Solo der Baßtuba in der Einleitung zur Wirtshausszene im gleichen Werk. Wie geheimnisvoll und diebisch das Kontrabaßsolo, wenn der „Herr von Montfleury“ stehlen geht. Und wie treffend-satirisch, wenn im Augustin der neumoderne Volkssänger sein schmachtendes Lied von zwei gestopften Flügelhörnern begleiten läßt? Erkennt man hier die treffende Verwendung dieses charakterlosen Instrumentes als berechtigten Hohn auf die ganze Richtung einer heute beliebten, aber falschen Sentimentalität?

Alle diese Details sind aber nur Einzelzüge einer ganz ungewöhnlichen, dramatischen Physiognomie. An Bittner ist jeder Nerv Dramatiker, ist alles aus dem Gesichtswinkel von Handlung, Vorgang, Ereignis geschaut. Dramen wie die Kriminalistik der „Roten Gred“, wie die künstlerische Befreiung des „Musikanten“, wie die Bauernrevolution des „Bergsee“, wie die Irrfahrt des „Abenteurer“, wie das Teufelsspiel von „Höllisch Gold“ und wie die Lebensgeschichte des Erzwieners „Augustin“ offenbaren das Packendste, was man sich an Bühnenvorgängen ausdenken kann, und erfüllen zugleich das Höchste, was vom Theater zu fordern ist. Der dramatische Sinn ist in Bittner so lebendig-stark, daß er ihn selbst auf die Gebiete von Lied- und Instrumentalkomposition mit Erfolg begleitet. Und nur wo dies nicht der Fall ist, wo keine Möglichkeit dramatischen Auslebens gegeben ist, zeigen seine Werke ihre schwache Seite.

Daher kommt es auch, daß Bittner als Lieder- und Instrumentalkomponist absoluter Musik so wenig bekannt ist. Und doch hat er auch auf diesem Gebiete im Rahmen des eben geschilderten Stiles ausgezeichnete Werke geschaffen. Den Gipfelpunkt der Liedkomposition bedeutet ein Heft, das lediglich den Titel führt „Sechs Lieder“ (Universal-Edition Nr. 5958). In Wahrheit sind das keine sechs Lieder, sondern ein Zyklus dem Sinne nach eng zusammengehöriger Phasen eines durch diese sechs Lieder zum Ausdrucke gebrachten dramatischen Geschehens. Als diese Lieder zum ersten Male im Wiener Tonkünstlervereine aus dem Manuskripte zum Vortrage gebracht wurden, trug die ganze Reihe den Titel: „Das alte Lied vom alten Leid“. Es ist schade, daß man diese, das Verständnis für die Zusammengehörigkeit erleichternde Bezeichnung fallen gelassen hat, und es ist ebenso schade, daß man den Zyklus von acht Liedern auf sechs vermindert hat, weil dadurch zwei herrliche Lieder ausgeschaltet wurden. „Das alte Lied vom alten Leid“ gibt in 6 Liedern (1. Am Morgen, 2. Mit einem Rosenstrauß, 3. Die Frau, 4. Im Mai, 5. Allein, 6. Die Traurige) das Aufjauchzen eines zum Weibe erblühten Mädchens in seiner ersten, überschwenglichen, hingebenden Liebe und den jähen, völligen Zusammensturz ihres jungen Glückes durch den Verrat, der ihr von dem Geliebten widerfuhr. Was Bittner in diesen Liedern gedichtet und gesungen, ist nach meinem Geschmacke das Schönste, was er bisher an Liedern geschaffen hat. Nur um einen Begriff zu geben von der melodischen Linie, die diese Lieder beherrscht, sei das Motiv der Glückseligkeit zitiert, die das ganze Sinnen des jungen Weibes durchdringt:



Erschütternd folgt darauf die Katastrophe und die niederdrückende Qual der Stunde, da die Verlassene Hand an sich zu legen gedachte, löst sich sanft und friedlich in fromme Wehmut auf. All das in unverkennbarer Inspiration geschaffen. Neben diesem seelentiefen Werke behauptet der Humor Bittners das Feld in den heiteren Gesängen, wie z. B. „Der Spatz und der Kanari“, „Sie ist absolut nicht neidisch“, „Begegnung der Geliebtin von einem Jagdgehilfen mit einem Wassergespenst“, das die lustige Anmerkung trägt: Durch diese

Ballade soll dem Aberglauben entgegengetreten werden, daß das Frauenzimmer nur dazu da sei, um andere Menschen zu erlösen.

Nebst dem Streichquartett Es dur sind noch die „Tänze aus Oesterreich" (für Klavier, zweihändig) besonders lehrreich für den Stil Bittners. Von den letzteren zeigt Nummer 6 wieder stark das auffallend Bildhafte in seiner Musik, das dem Hörer ganz bestimmte Vorstellungen aufzwingt. Dieser ausführliche Prolog zu dem eigentlichen Walzer: der ist von derselben Kahlenbergluft inspiriert, die einstmals die Pastoralsymphonie hervorgezaubert hat: das ist der ganze, liebreizende Wienerwald mit seinen stillen Blumen und seinem Vogelsang, der alle Echos seiner Heimlichkeiten weckt.

Aber es ist ja gar nicht möglich, im engen Raume eines Aufsatzes durch die beschränkten Mittel der Sprache eine Vorstellung von der Fülle an Einfällen in den Werken Bittners zu geben, in dessen sangesfrohe Welt am besten mit dem Klavierauszug am Klavier man den beglückenden Einzug hält. Und wie trocken und armselig kommen mir meine toten Worte vor, während die Erinnerung mir klingend und singend durch die Sinne zieht.

Musikerpolitik.

Von Richard Möbius.

Fast ist's kein Widerspruch im Beiwort. Denn die politische Indifferenz der deutschen Musiker ist nachgerade sprichwörtlich und sogar von den Großen hat außer Beethoven und Wagner niemand besonderes Interesse für die Lehre von den Staatszwecken und den besten Mitteln zu ihrer Verwirklichung bekundet. Nur daß Rich. Strauß vor einigen Jahren einmal seine Stimme gegen das allgemeine, gleiche Wahlrecht erhob. Im übrigen warfen die Tonkünstler ihr politisches Urteil nur bei öffentlichen Wahlen — und da vielleicht nicht mal alle — in die Wagschale.

Nun aber, da Germanias Leiden eine Größe erreicht haben, daß vor ihr unsere Superlative versagen, nun kann selbst der leidenschaftlichste Anteil an den politischen Vorgängen innerhalb des Vaterlandes nicht mehr als Symptom künstlerischer Schwäche gedeutet werden. Nun wird es dem deutschen Musiker zur unweigerlichen Pflicht, zur Erringung einer lichteren Zukunft unserer Nation mit beizutragen, Mitkämpfer in der politischen Arena zu sein.

Es ist nicht nötig, daß sich jetzt jeder Schützling Apolls schleunigst Bluntschlis „Allgemeines Staatsrecht" anschafft, um sich daraus über die Gefährlichkeit der legitimistischen Theorie oder über die Vorzüge und Mängel der erblichen Monarchie zu unterrichten. Noch weniger wird von ihm gefordert, seine besten Kräfte einseitiger Partei- oder Interessenpolitik zu opfern und dadurch seine künstlerischen Interessen zu vernachlässigen. Aber da es in heutiger Zeit fast jedem Ziehharmonikaspieler geläufig ist, daß auch die Hauptwerke der Tonkunst nicht als „der verworrene Traum dieser oder jener Künstlerseele" oder als „unberechenbare Gaben des Zufalls", sondern ebenso wie andere Erzeugnisse der Geisteskultur als abhängig und beeinflußt von bestimmten Ereignissen anzusehen sind, so wäre es schon aus künstlerischen Gründen ein großer Fehler, sich einzig und allein fachlichen Fragen zu widmen. Vielmehr noch angesichts der vaterländischen Not und des neuen Werdens. Ja, da der deutsche Musiker nun einmal auch Staatsbürger ist, kann und darf er sich selbst der Parteipolitik nicht ganz und gar entziehen. Im modernen Staate bleibt die Gestaltung der inneren Politik seines Vaterlandes nicht ohne Rückwirkung auf die soziale und wirtschaftliche Lage seines Standes. Daher hat er den Anschluß an eine bestimmte Partei zu vollziehen. Nur darf er dabei nicht mit seiner Vaterlandsliebe und mit seinem Künstlertum in Konflikt geraten, d. h. er darf sich nicht in eine Partei verirren, die im tiefsten Grunde antinational und daher auch kunstfeindlich ist. Denn so gewiß jede echte und große Kunst, die mehr ist als das Raffinement eines gerissenen Routiniers, hinaufragt ins selige Reich des goldenen Lichtes, wo das Allmenschentum wohnt, so gewiß wurzelt sie im Nationalen. Und so gewiß der wahre Künstler freiheitlich-revolutionären Bewegungen niemals ablehnend gegenübersteht, so gewiß ist diese seine Stellungnahme niemals aus antinationalen Gründen zu erklären.

Vaterland und Kunst. Der enge Zusammenhang beider ist jedem Tieferblickenden offenbar. Auch die deutsche Musik ist keine tagscheue Göttin, die mit gedankenblassem Antlitz im Nebellande der Philosophie wandelt und nur von Imponderabilien lebt. Nein, auch sie saugt ihre Lebenskraft aus unserer heimatlichen Erde, dem Lande unserer Väter. In ihr pulsiert das Blut unserer Rasse, regt sich der Geist unseres Volkes. Die Nation ist ihr Lebensquell.

Daran hat der Weltkrieg nichts geändert und darin wird auch die Revolution keinen Wandel schaffen. Gerade der Weltkrieg zeigte uns die wachsende Bedeutung der nationalen Gemeinschaft und gerade jetzt, wo es vorläufig mit der materiellen Macht unseres Heeres und unserer Flotte vorbei ist, gilt es unsere geistigen Kräfte, unsere nationale Kunst zu pflegen und zu steigern. Sind es doch Schätze, die uns kein Feind rauben kann.

So ergibt sich daraus mit unerbittlicher Logik — nicht nur des Herzens, sondern auch des Hirns — das Abrücken des deutschen Musikers von jedwedem Internationalismus. Wir kennen wohl die oft aufgestellte Behauptung, international bedeute noch lange nicht antinational. Aber diese Auslegung grenzt an Sophistik und jedenfalls ist der Begriff „international" mit „antinational" verwandter als mit „national". Uebrigens hat nunmehr auch ein Teil der deutschen Sozialdemokratie erkannt, daß die Internationale nur eine Verheißung ist und niemals Erfüllung werden kann.

Vor internationalen Tiraden ist besonders die tonkünstlerische Jugend zu warnen. Sind doch deren frische Herzen leicht entflammt von verführerischen Irrlehren. Und wie schade ist es um all die jugendlichen Energien, die in falsche Richtung irregeleitet, entweder wirkungslos verpuffen oder gar dem Vaterlande zum Unheil gereichen.

Ein feuriger Verkünder des Internationalismus ist der bekannte französische Dichter und Musikhistoriker Romain Rolland. Er gehört zu den wenigen in Frankreich, die der Volksverhetzung mit Mut und Geschick entgegentreten und sich für Frieden, Völkerversöhnung und höhere Menschlichkeit einsetzen. Sein Internationalismus entspringt also den edelsten Motiven und ist gerade deshalb um so betörender. Er ist ein geschworener Feind jedes Nationalismus und seine Ausführungen in dieser Richtung sind bestechend. In seinem „Johann Christoph", dem Novum und Unikum der Weltliteratur, läßt er den gleichnamigen Helden sagen: „Ich fürchte den heutigen Nationalismus nicht. Er wird mit der Stunde verschwinden, er geht vorbei, er ist vorüber. Er ist eine Stufe der Leiter. ... Jedes Volk Europas fühlte (vor dem Kriege) die gebieterische Notwendigkeit, seine Kräfte zu vereinigen und zu wägen. Seit einem Jahrhundert haben sich unter der Last des Wissens und der Kenntnisse alle Begriffe verschoben. Moral, Wissenschaft, Glaube mußten neu aufgebaut werden. Jeder mußte sein Gewissen prüfen und sich genau bewußt werden, wer er sei, bevor er mit den andern in ein neues Zeitalter träte. Es kommt eine neue Zeit. Die Menschheit unterzeichnet einen neuen Vertrag mit dem Leben. Die Gesellschaft ersteht unter anderen Gesetzen. Morgen ist Sonntag, jeder macht seinen Wochenabschluß, jeder putzt seine Wohnung und will sein Haus rein haben, bevor er sich mit den andern vor dem gemeinsamen Gott vereinigt, um mit ihm den neuen Bund zu schließen."

Vor einigen Monaten erschien in dem sozialistischen Parteiblatt „Avanti" R. Rollands Artikel „Für die Inter-

nationale des Geistes". Auch hierin entwickelt sein Verfasser all die zauberischen Reize seines glänzenden Stils, die hinreißende Kraft seines Idealismus. Ein Satz darin lautet: „Der Krieg wird (selbst gegen unseren Willen) der Amboß sein, auf dem die Einheit der europäischen Seele geschmiedet wird."

Der Gang der Ereignisse lehrt es anders. Er zeigt überall ein Erstarken des nationalen Bewußtseins. Eines aber haben wir mit Romain Rolland gemeinsam. Auch unsere Vernunft bäumt sich auf gegen die pessimistische Meinung, daß der Weltkrieg lediglich eine stoffliche und geistige Verwüstung, ein vollständiger Triumph des bösen Prinzips sei. Auch wir hegen den felsenfesten Glauben an seine neuschöpferische Wirkung. Aber — und hier liegt der Unterschied — nicht im internationalen, sondern im nationalen Sinne. „Die Zeit wird vergehen, in der die jungen ungestümen Kräfte Europas es nötig haben, sich hinter Stacheldrähten einzuschließen, um sich zu entwickeln." Ja, aber die nationale Scheidung wird bestehen bleiben. Denn „Blut ist ein ganz besonderer Saft".

So lautet denn nun und immer des deutschen Musikers Losung: Alles durch und für die Nation.

Gedanken zur Motiv- und Harmonielehre.

Von Eduard Brauser (Dresden).

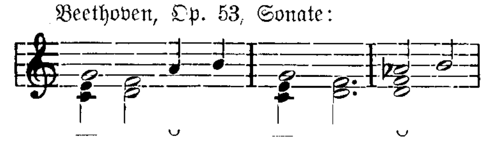
Während früher" — wie K. Grunsky in seiner Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts ausführt — „ein Satz in mehrere Tonarten zugleich gehen konnte, so viele Stimmen, so viele Tonarten waren möglich, brach jetzt die Erkenntnis durch, daß jeder Zusammenklang als Einheit gedeutet und auf einen einheitlichen Mittelpunkt bezogen werden müsse." — So wurde die Tonart entdeckt, die bis zu Hugo Riemann nur ein ungefährer, die äußersten Grenzen umspannender Begriff war. Erst vermittelst der Riemannschen Funktionslehre, vermögen wir nicht nur jeden Zusammenklang auf einen Dur- oder Moll-Akkord zurückzuführen, sondern auch jedem Akkorde seine ganz bestimmte Stellung in der Tonart anzuweisen. Riemann gebraucht das bessere Wort Tonalität, da z. B. zu C dur nicht nur die Töne c d e f g a h, sondern auch as des fis, gehören. Bis auf weiteres wollen wir jedoch das einmal eingebürgerte Wort Tonart beibehalten. Bekanntlich enthält jede Tonart außer den drei Hauptdreiklängen, Tonika, Dominante und Subdominante, noch sechs Nebendreiklänge oder Stellvertreter, die Tonikaparallele, Dp, Sp, Tw (Tonikawechselklang; Riemann bezeichnet ihn anders), Dw, Sw. Nun müssen wir aber bei näherem Zusehen erkennen, daß ohne die richtige Begrenzung der Motive, die uns Riemann mit seiner Phrasierungslehre (dieser heillosen Verquickung von Motivlehre und Artikulation) leider nicht gegeben hat, es schwer ist, jedem Dreiklange seine richtige Stellung innerhalb der Tonart anzuweisen. Es ist entschieden vorzuziehen, nicht die letzten Teile der musikalischen Formengebung mit dem Worte Motiv zu bezeichnen, sondern größere, mehr plastisch und selbständig hervortretende Gebilde. Jeder Tonfolge, insbesondere der melodisch stark ausgeprägten, liegen betonte und unbetonte Schritte oder Zeiten zugrunde. Eine Folge solcher Zeiten nennen wir Rhythmus und verstehen darunter einen Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung; auf eine stark betonte Zeit folgt, falls diese keine Wiederholung erfährt, eine schwach betonte oder nebenbetonte Zeit: — ◡. Daß diese beiden Zeiten sehr oft verschieden lang sind, hat Riemann offenbar ganz außer acht gelassen:

Wagner, Meistersinger:
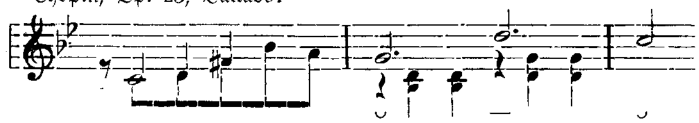


Die übliche Notierungsweise übersieht diese Tatsache völlig und teilt auch da jedes Stück in gleich lange Abschnitte oder Takte ein, wo sie durchaus von verschiedener Länge sind:

Beethoven, Op. 53, Sonate:
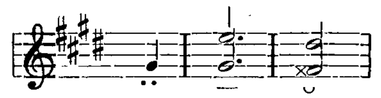


Der Vollständigkeit halber sei hier noch erwähnt, daß wir unter Takt die Zusammenfassung der schwer- und leichtbetonten Zeit, oder der Hebung und Senkung, zu einer Einheit verstehen: ¨ — ◡ Die unbetonte oder leichte Zeit des Auftaktes . . würde eigentlich außerhalb des Taktes zu stehen kommen. Ein Takt kann nur dann mehr als zwei Zeiten haben, $^3/_4$, $^4/_4$ usw., wenn entweder Hebungen oder Senkungen wiederholt werden. Nur in solch einem Falle wäre es richtig, den Taktstrich nach der dritten, vierten oder noch späteren Zeit zu setzen. Um unübersichtliche Triolenfolgen zu vermeiden, finden wir oft den $^6/_4$- oder $^6/_8$-Takt notiert, wo es sich nur um eine Folge von zwei Zeiten handelt, deren Länge eine halbe Note mit dem Punkt beträgt: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥.
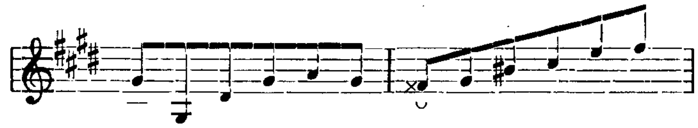
Chopin, Op. 23, Ballade:



Kommt nur auf jede der beiden Zeiten ein Ton zu stehen, so gewinnen wir das Motiv in seiner einfachsten Gestalt:
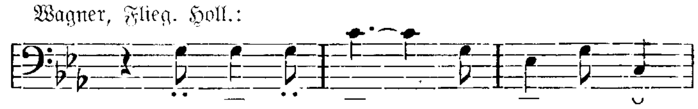


Jeder dieser Töne kann in eine beliebige Anzahl anderer Töne zerlegt werden, wie:
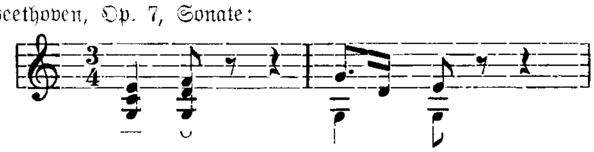


Man kann diese Töne Fundamentaltöne nennen, im Gegensatz zu den außerhalb des Taktes befindlichen Ornamentaltönen (das gis im vierten Beispiel), die nur als Verzierungen der Fundamentaltöne zu bewerten sind. Ein Motiv besteht also aus zwei Hälften oder Teilmotiven, die mitunter, wie hier zu ersehen ist, wiederholt werden:

Wagner, Flieg. Holl.:



Treten Motive in logische Beziehungen zueinander, insofern als das zweite Motiv eine notwendige Ergänzung der im ersten Motive ausgedrückten Tonfolge bildet, beide also wie Frage und Antwort sich zueinander verhalten, so bilden sie einen Halbsatz:

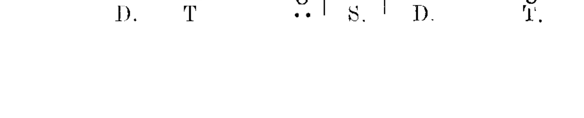
Beethoven, Op. 7, Sonate:
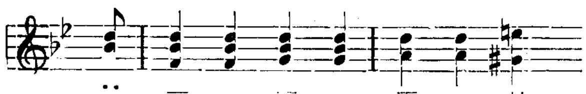


Zwei Halbsätze stellen wiederum einen Satz dar.

Untersuchen wir nun den harmonischen Inhalt der Motive, so finden wir, daß entweder jedem Motive eine Tonart zugrunde liegt, oder innerhalb eines Motivs findet ein Uebergang aus einer Tonart in die andere statt. Im letzteren Falle handelt es sich um eine Modulation. Ein Beispiel, wo zwei Tonarten unvermittelt nebeneinander stehen, bietet das folgende:

Wagner, Flieg. Holl.:
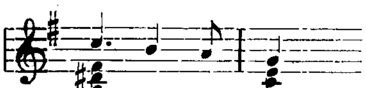


Hier wird die Tonart des ersten Motivs unvollständig, durch D. T. (G dur) die Tonart des zweiten Motivs vollständig, durch S. D. T. (D dur) ausgeprägt. — Modulation oder Uebergang aus einer Tonart in die andere, wird durch einen Akkord vollzogen, der im Sinne der vorhergehenden wie nachfolgenden Tonart gedeutet, also umgedeutet werden muß. Dieser umzudeutende Akkord befindet sich entweder inmitten des Motivs, wie hier, wo die Dp von B dur in die °S. von a moll umgedeutet werden muß:



T. .. .. Tp .. Dp = °S. D.

oder am Ende des Motivs, wo an Stelle der erwarteten Tonika ein anderer Dreiklang erscheint:



D. °Tp = T.

Diese zweite Art nennen wir Modulation vermittelst Trugschlusses. Eine erdrückende Fülle der interessantesten Beispiele ließe sich hier noch anführen, doch soll das einem ausführlichen Werke über diese Materie vorbehalten werden.

Paul Weißleder: „Das Freimannskind".

Oper in drei Akten.

Uraufführung an der Leipziger Oper am 28. September.

Paul Weißleder heißt der neue Kapellmeister unserer Oper, der neben Lohse als Zweiter bei uns wirkt, nachdem Hans Knappertsbusch nach leider nur kurzem hiesigen Wirken nach Dessau übersiedelt ist. Paul Weißleder ist Dichter und Komponist des „Freimannskindes"; er hat es auch inszeniert und führte die Regie der Leipziger Uraufführung. Also beinah ein Wunderkind! (Herr Weißleder ist noch sehr jung.) . . . .

Die Oper führt uns ins deutsche Mittelalter; es ist Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts. Dumpfer Druck und das Gefühl innerer und äußerer Unfreiheit liegt noch auf dem Volke, das der Willkür seiner Raub- und Strauchritter auf ihren steinernen Schlössern und derjenigen der Pfaffen hinter ihren düstern Klostermauern schutzlos preisgegeben ist. Noch steht die Hexenverbrennung in voller Blüte; noch kann man, wenn es den Herren Berggrafen oder Stadtvögten beliebt, über Nacht der Hexerei angeklagt werden und in kurzem auf dem Scheiterhaufen sein Leben beschließen. Ein solch gewalttätiger Herr ist auch der Berggraf von Hohengreiffen. Er war sein Leben lang ein großer Frauenverführer und Mädchenschänder. Einmal kam er an den Unrechten: als er dem Weibe eines jungen Künstlers, eines berühmten Bildhauers, nachstellen wollte. Der schlug ihn glatt nieder und verletzte ihn schwer. Das dem Berggrafen ergebene Gericht erkannte dafür auf Tod von Henkershand. Um sein Leben zu retten, ward der Künstler selbst Henker (Freimann), das blutige Erbe des soeben verstorbenen Vorgängers antretend. Seine Frau verstarb inzwischen an der Geburt eines Mädchens. Damit die kleine Edelgart später nicht ebenso verfehmt wie er sei, bringt er sie zu fremden Leuten in Ziehe. —

Zur Jungfrau erblüht, lernt Edelgart, das Freimannskind, den Sohn des wilden Berggrafen von Hohengreiffen kennen, während ihre Gespielinnen sie allein ließen, um einer Hexenverbrennung zuzuschauen. Bernward und Edelgart verlieben sich ineinander. Der hinzutretende Berggraf reißt beide auseinander. Er selbst will das schöne Mädchen als seine Geliebte mit sich auf sein Schloß nehmen. Dies vereitelt der von der Hinrichtung zurückkehrende Henker, dem gegenüber der Graf nun auf doppelte Rache sinnt. — Der Berggraf sucht Edelgart aus des Sohnes Herz zu verdrängen, indem er sie geheimer Buhlschaft mit dem Henker verdächtigt. Dieser hat sich inzwischen selbst ins Schloß geschlichen und klärt den jungen Grafen über Edelgarts Herkunft und sein eigenes trübes Geschick, das er seinem Vater zu verdanken habe, auf. Der Berggraf hat jedoch die beiden belauscht, will furchtbare Rache nehmen und die Freimannstochter öffentlich des hexenhaften Liebeszaubers, ausgeübt an ihm und seinem Sohne, anklagen. Der Sohn stürzt davon, um die Geliebte zu retten, während der Vater all seine Waffenknechte aufbietet, um beide zu fangen. Inzwischen ist Edelgart im Hause ihrer Pflegeeltern banger Ahnungen voll. Der junge Bernward stürzt herein, um sie zu eiliger Flucht zu überreden. Doch schon ist es zu spät. Der Berggraf mit seinem Gefolge dringt ein; Bernward findet seinen Tod durch den Spieß eines Landsknechtes; das Wunder, um das die verzweifelte Edelgart den Himmel anfleht, bleibt aus; niemand von den verängstigten Leuten wagt für sie zu zeugen. Vom eigenen Vater wird sie in den Kerker abgeführt, während den Berggrafen an des Sohnes Leiche so etwas wie Reue erfaßt. — Edelgart bäumt sich im Kerker in wildem Trotz gegen ihr Schicksal, das ihr die Mordlust ihrer Mitmenschen bereitete, auf; auch zu dem Henker, der ihr schon einmal zu Hilfe kam, hat sie das Vertrauen verloren, bis sich dieser ihr als Vater entdeckt und sie zur Freiheit führen will. Der Graf tritt dazwischen und erklärt, Edelgart vom Flammentode zu bewahren, wenn sie ihm als sein Weib in die Burg folge. Der Freimann ist bestürzt, als er hört, daß sie ihm folgen will und bezichtigt ihn als den Urheber von allem Unglück, das ihn und damit jetzt auch sie betroffen hat. Edelgart reicht dem Grafen trotzdem ihre Hand; sie will das Werkzeug der Rache werden. An ihrem Hochzeitsabend ersticht sie den Gewalthaber, tritt in das verfehmte Haus des Vaters ein und gibt sich dann selbst vor dem Standbild ihrer Mutter den Tod.

Die Handlung schmeckt kräftig nach Kino und Zirkuspantomime, ist reich an Unwahrscheinlichkeiten und krassen Theatereffekten und doch liegt eine Atmosphäre dumpfen Grauens auf ihr: so etwas wie eine Charakteristik düsteren beklemmenden Mittelalters, mit seinen Gewalttätigkeiten, seinen Massensuggestionen und seinem irregeleiteten religiösen Fanatismus. Wäre freilich der junge Graf nicht solch ausgemachter Trottel, der ruhig zusieht, wie sein wollüstiger Vater sich die eigene Geliebte auf den Schoß setzt, statt ihm dafür die Lanze in den lasterhaften Leib zu jagen, wäre ferner der Henker nicht so unvorsichtig, im Burghof, in seines Todfeindes nächster Nähe, seine bisher sorglich gehüteten Geheimnisse auszuplaudern, — so gäbe es freilich keine neue Hexenoper. Hoffentlich werden nun derartige Stoffe, die doch dem Geschmack unserer Zeit entfernt liegen, nicht wieder modern! Wir haben an Halévys „Jüdin", an Ennas „Hexe" und an Franz Schmidts „Notre Dame", die nach V. Hugo eine Hexengeschichte aus dem französischen Mittelalter bringt, genug davon! Merkwürdig übrigens, daß in den neueren Musikdramen auch alle Baritone gewalttätig und ungezügelt wollüstig sind; man denke an Tiefland, Toska, Mona Lisa! Ob hier Hans Heiling, als erste große dramatische Baritonrolle, letzten Endes Pate gestanden hat? Das Textbuch zum „Freimannskind" weist übrigens eine ganze Reihe unfreiwillig komisch wirkender Stellen auf. Ein Glück also, daß es noch nicht gedruckt ist! . . . (Auch die Musik ist übrigens noch Manuskript.)

Wie steht es nun mit Weißleders Musik zu dieser düsteren, verworrenen und schwerfälligen Handlung? Der junge Komponist bekundet natürlich keineswegs eine eigene Tonsprache, sondern man spürt klar, daß sein Weg über Wagner, d'Albert, Puccini und Richard Strauß gegangen ist. Im Lyrischen bringt er manche besondere Wendung, namentlich im ersten Akt, und er hat sich da in ein paar einschmeichelnde, wenn auch nicht ganz eigenbodenständige Melodien so verliebt, daß er in den späteren Akten mit großer Zärtlichkeit immer wieder auf sie zurückkommt. Ich denke da besonders an das Motiv des Frühlingsreigens, der indes nicht ganz frei von Rheingold- und Parsifal-Blumenmädchen-Klängen ist. In dramatischer Beziehung hat Weißleder das Beste in der großen biographischen Erzählung des Freimanns im zweiten Akte gegeben, die gleich durch ein kurzes Orchestervorspiel stimmungsvoll eingeleitet und dann recht glücklich bis zu ihren Höhepunkten gesteigert wird. Gar nichts besagen die Zwischenspiele zu den einzelnen Bildern, so kräftig der Komponist hier auch Pauken und Trompeten in Bewegung setzt, und das letzte Bild mit seinen langen Szenen zwischen Freimann und Freimannskind ist ein starker Abstieg. Einige andere Unarten, außer der Neigung zum Lärm, sind die gehäuften Sequenzen, die verraten, daß der Komponist noch nicht aus der musikalischen Kinderstube heraus ist. Das Orchester ist mit großem instrumentalem Geschick behandelt, und einiges klingt wirklich herrlich; auch versteht Weißleder im großen und ganzen dankbar für die Singstimmen zu schreiben und hält sich von einem gar zu wüsten Durcheinander von Tonarten und Taktarten mehr frei als mancher andere moderne Komponist. Auf musikalische Personencharakteristik versteht er sich noch nicht; denn sonst hätte er z. B. dem gräflichen Wüstling und Gewaltmenschen ganz andere Tonfarben auf seinen Sündenweg mitgegeben. Nicht übel geglückt ist dem Komponisten der grausige Zug mit der Hexe zur Richtstätte im ersten Akt, wobei sich die menschliche Bestie in ihrer ganzen Furchtbarkeit, selbst bei den jungen Mädchen außer Edelgart, zeigt, die in der Hexenverbrennung nichts anderes als ein angenehmes Schaustück sehen. Hie und da erstrebt der Komponist volkstümliche Wirkungen, namentlich wenn er Tanz-, Jagd-, Reiter- und Trinkweisen anstimmen läßt oder die müde Edelgart mit ein paar Reminiszenzen des Sandmännchen-Liedes zu Bett gehen läßt.

Gesamtergebnis: Der kräftige Sonntagserfolg, den das „Freimannskind" hatte, beweist für die Lebensdauer und die Vortrefflichkeit des Werkes gar nichts, wohl aber, daß der Dichterkomponistregisseur immerhin kräftige Theaterinstinkte und einiges Theatertemperament trotz all der gemachten Fehlgriffe und der offenbarten Unzulänglichkeiten hat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Weißleder eines Tages mit einer kräftig-reißerischen Repertoire-Oper auf den Plan tritt, und man könnte es ihm gar nicht einmal verargen, wenn er beliebten Ausländern, die auch nur Gebrauchsopern fertigstellen, als Konkurrent mit sauberen Mitteln gegenüber träte.

Als Spielleiter erwies sich Paul Weißleder recht geschickt; doch weiß man nicht, wieviel hier auf Rechnung der Vorarbeiten von Kapellmeister Knappertsbusch und Regisseur Schäffer zu setzen ist; denn das „Freimannskind" sollte ursprünglich schon im vergangenen Frühjahr das Licht der Bühnenwelt erblicken und wurde nur wegen andauernder Erkrankung der Hauptdarstellerin vom Spielplan abgesetzt. Gertrud Bartsch hat aber die anspruchsvolle Rolle der Edelgart inzwischen noch intensiver studieren können und stellte eine darstellerisch und gesanglich sehr reife Leistung auf die Bühne, die Uebergänge vom arglosen, verliebten Mädchen

zur armen Geächteten, die sich im Kerker trotzig gegen Welt und Schicksal aufbäumt und schließlich zur wilden Rächerin wird, scharf kennzeichnend. Walter Soomer (Berggraf) und Hans Müller (Freimann) boten gleichfalls stark fesselnde Leistungen, während Herr Valve (Bernward) in Spiel und Gesang versagte. Die Nebenrollen waren mit wenig Ausnahmen vortrefflich besetzt; das Orchester unter Lohse hielt sich wacker: die bei dieser Uraufführung bewiesene günstige Gesamtleistung unserer Oper macht also wenigstens einiges wieder gut, was hier in den letzten Zeiten künstlerisch verbrochen wurde! Curt M. Franke.

Musikbriefe

Kristiania, im September. Das Fitzner-Streichquartett und das Meistertrio Schnabel-Flesch-Becker gaben uns sämtliche Streichquartette und Klaviertrios von Beethoven. Wohl nur ein Zufall ließ beide Kunstvereinigungen zu gleicher Zeit Norwegen aufsuchen und doch ergänzten sich beider Konzerte — 4 Quartettabende und 3 Trioabende — auf das glücklichste. — Fitzner ist ein alter Bekannter, er fügte seinen früheren Erfolgen neue hinzu. Auch die Provinz bekam dieses Mal Gelegenheit, eine klassische Wiedergabe Beethovenscher Quartettmusik zu genießen. — Vom Trio war Flesch für Kristiania neu. Vor Jahren hörte ich ihn zusammen mit Röntgen und Casals. Sein Ton ist noch voller und süßer geworden und er konnte über seine Aufnahme bei Presse und Publikum nicht klagen. —

„Wie ein Hauch aus jenem Deutschland, das unvergeßlich und unvergleichlich in unserer Erinnerung steht, streift es herüber, wenn wir diese Musik hören" — schreibt eine Kristiania-Zeitung ... H. M.

*

Prag. Auch das Prager Musikleben wurde von der Revolution berührt. Die Deutschen hatten auf dem Gebiete der Chormusik, der Kammermusik und der virtuosen Konzerte wie alljährlich ein bemerkenswertes Programm in Vorbereitung. Durch Verfügungen aller Art wußten die neuen Machthaber die Aufführungen zu beeinträchtigen. Durch Kohlenverordnungen und Beleuchtungsvorschriften wurde die Benützung des Rudolfinums, des einzigen großen deutschen Konzertsaales, für den Winter erschwert, ja unmöglich gemacht. Der Beginn der Hauptkonzertzeit mußte daher bis zum Ende des Frühjahres hinausgeschoben werden. Zugegeben, daß die Not eine Rolle spielte. Aber warum wird jetzt das Rudolfinum für Parlamentszwecke hergerichtet? Etwa darum, weil der Staat ein Parlament braucht? Die Kammermusikkonzerte konnten ihre traditionell-vornehmen Programme der beschränkten Zeit wegen nicht beendigen. Die Konzerte des Singvereines litten unter einem Dirigentenwechsel und mußten ebenfalls bis zum Sommer warten. Die Virtuosenkonzerte entfielen größtenteils infolge der Grenzsperre. Auf ein anderes Blatt gehören die Philharmonischen Konzerte des Deutschen Theaters. Sie standen — bei hervorragender Interpretierung — im Zeichen improvisierter Vortragsordnungen und übrigens schon jahrelang betriebener Parteipolitik. Unter sieben Orchesterkonzerten gab es nicht weniger als vier Abende mit Werken Gustav Mahlers; in den sechs hier inbegriffenen Philharmonischen Konzerten wurde im zweiten die I. Symphonie von Mahler aufgeführt, im dritten die I. Symphonie von Mahler wiederholt, im fünften Konzert die VII. gegeben. Wir haben seit Jahren keinen Reger gehört und keinen Pfitzner, keinen Schillings und keinen Busoni. Strauß gehört zu den Seltenheiten. Von den Jungmünchnern kennen wir niemanden. Von den Jungwienern außer Schoenberg und Korngold so gut wie niemanden. Von den Jungschweizern niemanden. Geradezu katastrophal ist der Zustand der Oper am Deutschen Theater. Ein Niedergang wie er hier noch nicht erlebt worden ist. Ein vorzügliches Orchester ist vorhanden. Stilsänger sind da. Und Opernchef kein Geringerer als Zemlinsky. Der neue Direktor Kramer, dem die Basis aller musikdramatischen Kunst die Operette zu sein scheint, ansonsten aber Stargastspiele liebt und Schwänke und verstaubte Stücke, in denen er als Gast seine Kunst zeigen kann, ist die Umwandlung einer erstklassigen Opernbühne in ein Geschäftstheater gelungen. Ihn wird die Musikgeschichte als Vernichter alter musikalischer Kultur, als Totengräber der altberühmten Prager deutschen Oper zu bezeichnen haben. Einzelne Neustudierungen ändern nichts am Gesamtbild. Erstaufführungen fanden nicht statt. Wo ist der Opernchef? Ist der Opernchef Sklave des Direktors? Ist Opernchef bloß ein Titel? Wo sind die Hoffnungen? Erwähnenswert die Konzerte des Deutschen Männergesangvereines und die Eröffnung eines „Collegium musicum" an der deutschen Universität. Bei den Tschechen fiel der langjährige Dirigent der Philharmonie Dr. Zemánek der Revolution zum Opfer — er mußte aus nationalen Gründen gehen. Sein Nachfolger heißt Celansky. Er ist Chauvinist. Hat eine Berliozphysiognomie. Und läßt sich in Reklamenotizen als „genialsten Dirigenten Europas" ausschreien (Zitat: Hud. revue 1918, 2). Im Sommer leitet er Freiluftkonzerte auf einer grünen Insel. Im Winter? Lädt er seine Gemeinde in die Philharmonie. Wieder Propaganda: Lange Pausen werden versprochen, in welchen die junge Welt in Nationaltracht oder im Abendkleid sich erlustieren könne — und „in Nebenräumen und in Wandelgängen sich finden werde zu intimen Gesprächen" (Hud. revue a. a. O.). Und das Haus ist voll. An Freitagen zelebriert er „Mystische Konzerte". Ein halbverdunkelter Saal, das Orchester hinter einem Vorhang, ein zusammengewürfeltes Programm. Fanfare: „Novität für Prag". Und das Haus ist voll. Das Publikum vergöttert ihn! Die Direktion aber hatte Erbarmen mit der Kunst und stellte ihm den ernst zu nehmenden Talich an die Seite. Bemerkenswert waren . . . ja — ich könnte über eine neue Symphonie schreiben, über ein Requiem und über anderes der quantitativ stattlichen tschechischen Musiksaison. Man wird mir verzeihen, wenn ich es nicht tue. Ich werde erst berichten können, bis die Zeiten ruhiger, die Verhältnisse geklärter sein werden, bis in tschechischen Kreisen die deutsche Musik wieder im alten Umfang gepflegt werden wird, die Musik, der die tschechische Kunst so viel zu verdanken hat. Ein weiteres Opfer: das Prager Konservatorium. Durch einen Federstrich wurde das mehr als hundertjährige beiden Nationen gewidmete Konservatorium slawisiert. Vermögen, Archiv, Inventar von einer Staatskommission in Besitz genommen, die deutsche Unterrichtssprache verboten, für neu eintretende deutsche Schüler die Anstalt gesperrt. Man bedenke, daß die Deutschen mit dreieinhalb Millionen ein Drittel der Bevölkerung des Staates bilden. Was geschah? Eine aus der Gesamtrepublik berufene Versammlung von Vertretern der größten deutschen Musikerorganisationen faßte den Beschluß, in Prag ein deutsches Konservatorium zu gründen. Hochnotpeinlich für das Unterrichtsministerium. Nach langen Verhandlungen ließ sich hierauf die Behörde zu der folgenden seltsamen Formel bewegen, die bis zur Eröffnung eines deutschen Konservatoriums zu gelten hat: „Schüler deutscher Nationalität werden in das Prager Konservatorium aufgenommen und es werden ihnen in den Hauptfächern aus pädagogischen Gründen Erklärungen und Ratschläge in deutscher Sprache erteilt." (!) Welche Schwierigkeiten seitens der Regierung der Verwirklichung einer rein kulturellen Angelegenheit, der Begründung einer Musikhochschule, entgegengestellt werden, darüber wird einst das Archiv reichlich Aufschluß geben können. Dr. Erich Steinhard.

Kunst und Künstler

— Prof. Hermann Ritter, der Erfinder der Altgeige, feierte am 16. September in Würzburg seinen 70. Geburtstag.

— Den 70. Geburtstag von Geh. Hofrat Willem de Haan leitete das Hessische Landestheater in Darmstadt mit einer akademischen Feier ein. Dr. Wauer feierte den Jubilar als Komponisten, Dirigenten und vornehmen Menschen. Zur Anerkennung der Verdienste Haans ernannte ihn das Landestheater zum Ehrenmitglied. Die Stadtverwaltung hat als Geburtstagsspende der Willem-de-Haan-Stiftung 1000 Mk. zugeführt.

— Der Hamburger Bassist Max Lohfing feierte sein 25jähriges Künstlerjubiläum, gleichzeitig feierte er das Fest seiner 20jährigen Mitgliedschaft am Hamburger Stadttheater. Lohfing verdankt seinen Ruhm der meisterhaften Verkörperung von Buffogestalten, namentlich in den Werken Lortzings.

— Der jetzige Dirigent der seitherigen Meininger Hofkapelle, Prof. Piening, Steinbachs und Regers Nachfolger, kann auf eine 25jährige Zugehörigkeit zur Meininger Kapelle zurückblicken. Als Konzertcellist ist er weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt geworden. Der Mitwirkung Pienings ist es zu danken, daß sich aus den Trümmern der Meininger Hofkapelle der vielversprechende Meininger Musikverein bilden konnte, der mit einem aussichtsreichen Winterspielplan demnächst an die Oeffentlichkeit treten wird. Piening steht im 52. Lebensjahre.

— Franz Mikorey ist zum Opernleiter des Finnischen Nationaltheaters in Helsingfors ernannt worden.

— Sigfrid Karg-Elert ist als Lehrer für Komposition, Theorie und Klavier an das Leipziger Konservatorium berufen worden.

— Kammersänger Julius Lieban wird demnächst an die Stätte seiner früheren Tätigkeit, an das Berliner Opernhaus, zurückkehren.

— August Stradal, der Schüler Liszts und Wiener Pianist, ist nach Schönlinde in Nordböhmen übergesiedelt, um vorwiegend pädagogisch tätig zu sein. Stradal ist Mitarbeiter der großen Liszt-Ausgabe, hat außerdem bis jetzt 300 Klavierbearbeitungen von Werken alter und neuer Zeit neben eigenen Kompositionen geschaffen. Sein großes Werk über Liszt, das bei Breitkopf & Härtel erscheinen wird, ist beendet.

— Adolf Wieber, ein junger Orgelspieler und Komponist in Halle, macht in norddeutschen Städten durch seine reife Kunst von sich reden.

— Die Hamburger Singakademie wird am 25. November ihr 100jähriges Jubiläum feiern.

— Der Bamberger Tonsetzer Lukas Böttcher hat eine Oper „Salambo" geschrieben, deren Text nach Flauberts Roman von der Leipziger Opernsängerin Aline Sanden stammt.

— Dr. Karl Muck, der aus Amerika zurückgekehrt ist, trat mit einem Symphoniekonzert des Philharmonischen Orchesters nach fünfjähriger Pause wieder vor das Berliner Publikum.

— Erich Wolfgang Korngold wird in Zukunft als Dirigent am Hamburger Stadttheater tätig sein. Es soll ihm eine Dirigentenstellung von ähnlicher Art eingeräumt werden, wie sie Franz Liszt in Weimar hatte: Korngold soll nach Wahl Opern dirigieren und einstudieren. Als erste faßte er den „Troubadour" ins Auge. Daher der Name „Deutsche Kunst". . . .

— Dr. Hermann Unger (Köln) hat mit einer Violinsonate den 1. Preis in einem Kammermusik-Preisausschreiben des Dresdner Striegler-Orchesters erhalten.

— Die dramatische Sängerin Helene Wildbrunn, die Richard Strauß nach Wien berufen hatte, wird der Berliner Staatsoper erhalten bleiben.

— In Wien bemüht man sich, für den Hamburger Kapellmeister Karl Alwin eine Dirigentenstelle freizumachen; Alwin ist der Gatte der Sängerin Elisabeth Schumann, die durch Richard Strauß von Hamburg an das Wiener Opernhaus gekommen ist.

— Kammersänger Alfred Piccaver, der berühmte lyrische Tenor des Wiener Operntheaters, hat sich mit Lilli Karczag, der Tochter des Wiener Theaterdirektors, verlobt.

— Frau Maria Mahler beabsichtigt, die Briefe von Gustav Mahler herauszugeben. Alle Personen, die Briefe Mahlers besitzen, werden gebeten, diese selbst oder notariell beglaubigte Abschriften Frau Alma Maria Mahler, Wien I, Elisabethstraße 22, für kurze Zeit zu überlassen.

— Dr. J. Siber hat einen Roman „Paganini" beendet, der S. Wagner gewidmet ist. Das Buch kommt demnächst im Frankenwarte-Verlag (Würzburg) heraus. Hanns Teßmer arbeitet an einem Schumann-Roman. Ein Chopin-Roman von Joach. Delbrück („Spiel in Moll") ist im Ullstein-Verlage erschienen. Wer kommt nun dran?

— Das Wiener Rosé-Quartett ist für eine Frühjahrsreise durch Spanien verpflichtet worden.

— Kapellmeister Erich Ochs wird die von seinem verstorbenen Vater Traugott Ochs gegründeten Berliner Konservatorien weiterführen.

— Pfitzners Palestrina soll jetzt die erste Aufführung in Berlin erleben. Max Marschalk schreibt dazu: „Es ist eine Ehrenpflicht unserer Opernhäuser, seinen ‚Armen Heinrich' wieder hervorzuholen und uns endlich mit seiner ‚Rose vom Liebesgarten' bekanntzumachen." Sicherlich ist das der Fall. In Stuttgart sind wir auch nicht besser daran. Hier haben wir Dank vor allem dem regen Kunstinteresse und dem feinen ästhetischen Verständnisse des Kultministers Heymann sogar St.-Saëns' Samson-Dalila erleben müssen. Aber bis zur „Rose" Pfitzners sind wir auch noch nicht vorgedrungen. So amüsant wie des deutschfresserischen St.-Saëns' Oper sind Pfitzners Werke freilich nicht. Das Thema soll ein andermal, die Gelegenheit wird sich wohl bald ergeben, angeschlagen werden.

— Die Leitung des Gothaer Landestheaters ging auf Oberregisseur Kurt Strickrodt über. Der musikalische Teil liegt in den Händen des Kapellmeisters Trinius.

— Ein eigenartiges Konzert veranstaltete die „Gesellschaft für Literatur und Musik" in Koburg, wo in der Moritzkirche ein „Familien-Bach-Abend" stattfand, in dem außer Johann Sebastian sechs weitere Mitglieder der großen Musikerfamilie zu Wort kamen.

— In Chemnitz ist eine Robert und Clara Schumann-Stiftung ins Leben getreten. Sie will der Verbreitung Schumannscher Musik dienen und junge Talente fördern.

— Im Verlag von Ed. Bote & G. Bock erschien soeben ein neues Max-Reger-Gesangsalbum, bearbeitet von Fr. v. Hößlin. Die Sammlung enthält u. a. „Mariä Wiegenlied" und „Das Dorf", sowie eine Anzahl weniger bekannter Lieder des Meisters.

— Fritz Busch wird mit dem Opernorchester vom Württembergischen Landestheater in 12 Symphoniekonzerten in Stuttgart u. a. zur Aufführung bringen: E. v. Rezniceks symphonisch-satirisches Zeitbild Der Sieger, S. v. Hauseggers symphonische Variationen Aufklänge, Dworschaks symphonische Dichtung Ein Heldenlied, Berlioz' Phantastische Symphonie, J. Strawinskis Feuerwerk, Bruckners 3. und 8. Symphonie, Regers Lustspiel-Ouvertüre, den symphonischen Prolog, H. Ungers Symphonie in d moll (Uraufführung), Beethovens Symphonien 7—9.

— Die Fürstliche Musikschule in Bückeburg wird am 14. Oktober d. J. eröffnet werden. Schirmherr ist Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe. Sie gewährt Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst und gliedert sich in eine Fachschule für Berufsmusiker und eine Dilettantenschule. Als Lehrer sind die besten einheimischen und hannoverschen Kräfte gewonnen. Reiseprüfungen finden für Fachschüler in Anwesenheit eines staatlichen Kommissars aus Berlin statt.

— Die Leitung der an die Hochschule für Musik angegliederten Opernschule des Nationaltheaters in Mannheim hat mit Beginn des neuen Unterrichtsjahres Kapellmeister Felix Lederer übernommen; er eröffnet dort auch einen praktischen Lehrkurs für Kapellmeisterschüler in Korrepetieren und Dirigieren.

— Die demnächst zu errichtende Musikhochschule in Münster wird nach vorläufigem Aufenthalt im ehemaligen Gasthause Renne im Rombergerhof eine würdige Heimstätte finden. Sie soll wesentlich der Ausbildung von Berufsmusikern dienen, zugleich aber auch durch Aufführungen und Vorträge nach außen hin wirken. Als Lehrkräfte sind gewonnen: Prof. Dr. Fritz Volbach (städtischer Musikdirektor und Leiter der Anstalt), Fritz Frier (Geige), Pianist Stoye und Frl. Siebel (Klavierspiel), die Damen v. Skopnik und Schröder (Gesang), Lehrer Huesgen (Orgel). Leiter der Orchesterklasse und des Ensembleunterrichts ist Konzertmeister Falkenrath. „Rhythmische Gymnastik" lehrt Frl. Dettmers. Im 2. Semester (Ostern 1920) werden noch einige Abteilungen (Opernschule und Kirchenmusik) dem Ganzen angegliedert.

— Zwischen dem Wiener Operntheater und der Tschechischen Nationaloper in Prag finden demnächst Wechselgastspiele statt, die auch von politischer Bedeutung sind; die Tschechen in Wien mit Werken von Smetana, die Wiener geben in Prag deutsche Opern. — Auf die „politischen" Erfolge sind wir gewaltig neugierig. Der Deutsche macht sich halt immer wieder gern etwas blauen Dunst vor. . . .

— Ein „Opernkabarett" will Felix v. Weingartner in Wien im Anschluß an die Wiener Volksoper gründen. Es sollen darin heitere Opern-Kammerspiele veranstaltet werden. So ist's recht! Das Geschäft wird sicher gehen, solange Snob, Pack & Co. Geld haben werden.

— Der M. Ztg. geht von ihrem Opernkritiker, dem Komponisten W. Mauke in München, folgendes Schreiben zu: „Durch die Presse ging vor einiger Zeit die Notiz, daß die neue Oper von E. W. Korngold (Wien) betitelt sei: „Die tote Stadt"; dem Buche liege das Schauspiel Le Mirage, frei nach Rodenbach, zugrunde. Die tote Stadt ist Brügge. In wenigen Tagen erscheint meine dreiaktige Oper „Das Fest des Lebens", Dichtung von Beatrice Dovsky. Schauplatz: Brügge. Sie wurde bereits 1917 komponiert. Die Korngoldsche Oper hieß nicht immer „Die tote Stadt"; der Titel lautete anfangs: „Der Triumph des Lebens", danach etwas weniger verfänglich: „Der Triumph der Menschheit". Milieu und Titel weisen auf eine auffällige Verwandtschaft mit dem Dovskyschen Original hin. Aber noch andere Dinge weisen auf eine nicht einwandfreie Verbindung mit der Idee, dem Stoffe, dem Milieu des „Fest des Lebens" hin. Für heute sei lediglich diese von mir jederzeit nachweisbare Tatsache festgestellt. Die nächste Zeit wird weitere Aufklärungen bringen. Jedenfalls werden die Textdichterin und der Komponist alles tun, um das geistige Eigentumsrecht sowie die Priorität an der Idee wie an der Ausführung des „Fest des Lebens" gegenüber der Firma Korngold zu behaupten. Nach dem Erscheinen der beiden Textbücher wird die Frage spruchreif sein, wie E. W. Korngold und seine Wiener Mittelspersonen zu diesem Stoff gekommen sind. Zugleich im Namen von Frau Beatrice Dovsky: Wilhelm Mauke." — Sollte sich hier das alte Spiel wiederholen, das wir seinerzeit erlebten, als A. Mendelssohn seinen „Bärenheuter" schuf und ganz plötzlich — Schnelligkeit ist keine Hexerei — eine Oper gleichen Titels aus der Hand Siegfried Wagners auftauchte? Wir kommen zu gegebener Zeit auf den Fall Mauke-Korngold zurück.

— Deutscher Kirchentag und Kirchenmusik. Die vom Deutschen Kirchenausschusse in den Deutschen evangelischen Kirchentag berufenen Musiker Prof. Dr. Arnold Mendelssohn (Darmstadt), Prof. Otto Richter (Dresden) und Prof. W. Gebhardt (Potsdam) haben im Deutschen Kirchentage folgenden Antrag eingebracht: Der Deutsche Kirchentag wolle beschließen: 1. daß der Kirchenmusik verfassungsmäßig wieder Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten gesichert werden, wie in den ersten beiden Jahrhunderten nach der Reformation; insbesondere, daß jede Gemeinde es als ihre Pflicht erkenne, einen ihren Verhältnissen angemessenen Chor für liturgische Mitwirkung in den Gottesdiensten und Kasualien zu unterhalten; 2. daß die Anstellungs-, Amts- und Besoldungsverhältnisse der Kirchenmusiker sowohl mit Berücksichtigung der großen Tradition früherer Jahrhunderte als auch der Aufgaben und Verhältnisse der Jetztzeit verfassungsmäßig, bezw. kirchengesetzlich geregelt werden. Dieser Antrag, unterstützt von dem Präsidenten des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland, neun deutschen Generalsuperintendenten und andern hervorragenden Mitgliedern des Kirchentages, ist dem Deutschen evangelischen Kirchenausschuß (als „Antrag Gebhardt") zur weiteren Vorbereitung für den nächsten Deutschen Kirchentag überwiesen worden. —ph.

— Bei G. Müller in München soll Stendhals 1814 erschienene Mozart-Biographie in der deutschen Uebersetzung von Dr. A. Schurig 1920 herauskommen.

— Die Herausgabe von Volkmar Andreaes Streichtrio in d moll (Op. 29) bereitet Hug & Co. in Zürich vor.

— Das Chemnitzer Musikleben erfährt eine unzweifelhaft wertvolle Bereicherung durch die Gründung eines neuen künstlerischen Orchesters unter dem Namen Philharmonisches Orchester. Der künstlerische Leiter des Instituts ist Kapellmeister Alfred Hirte, der von Berlin-Charlottenburg nach Chemnitz übergesiedelt ist, und es sind zunächst sechs große Abonnementskonzerte in Aussicht genommen. Die Geschäftsführung liegt in den Händen des Musikhauses Brader & Münch. Die starke Belastung der alten städtischen Kapelle hatte es mit sich gebracht, daß in den letzten Jahren eine allmähliche Abflauung in den großen musikalischen Veranstaltungen zu beobachten war; die Neugründung ist deshalb zu begrüßen und ist dazu angetan, daß Chemnitz als Musikstadt künftig weit höher zu bewerten sein wird.

— Zum Parsifal hat ein H. E. Krehbiel, wie gemeldet wird, einen neuen, englischen Text geschrieben, mit dem Wagners Bühnenweihfestspiel an der Metropolitan Opera in Neuyork gegeben werden soll. Der schmutzige Bursche ist ohne Frage von deutscher Herkunft. Hoffentlich findet sich in Neuyork wenigstens ein anständiger Mensch, der ihm die gebührenden Maulschellen gibt.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Jean Louis Nicodé †. Nach längerem Leiden ist am 4. Oktober in Langebrück bei Dresden Jean Louis Nicodé, einer unserer bedeutendsten neuzeitlichen Tonsetzer, gestorben. Am 12. August 1853 in Jersitz bei Posen geboren, empfing er die künstlerische Ausbildung bei Kullak, Wuerst und Kiel in Berlin. Zunächst wirkte er als Pianist (Konzertreisen mit der Artôt), folgte dann 1878 einem Rufe Wüllners als Hochschullehrer nach Dresden, das ihm zur zweiten Heimat wurde. Hier entfaltete sich der gefeierte Pianist zu einem glänzenden Dirigenten. Er leitete 1885—88 die philharmonischen, 1893—99 die seinen Namen tragenden Orchesterkonzerte und begründete auch (1896) einen eigenen Chor. Mit großer Begeisterung, unentwegter Arbeitsfreudigkeit und persönlichen Geldopfern widmete sich Nicodé seinen idealistischen Plänen, die von Anfang an der Propaganda für die „Moderne" galten. Er hat in Dresden mit dem Gewerbehausorchester (Treukler) und später mit der Chemnitzer

Stadtkapelle (Pohle) ausgezeichnete Aufführungen geboten. Schade, daß dieser Feuerkopf seine Kräfte nicht einem fest konsolidierten Instrumental- und Chorunternehmen widmen konnte, bei dem er ausschließlich künstlerische Aufgaben zu erfüllen gehabt hätte. Unvergessen ist die letzte Tat seines damaligen Wirkens, die prachtvolle Wiedergabe der „Missa solemnis" Beethovens, in der Dresdner Frauenkirche 1899. Nicodé gab schließlich den Kampf mit den äußerlichen Schwierigkeiten auf und zog sich zurück in die Idylle des Heidefleckens Langebrück. Mehrere Jahre hörte man nichts von ihm, und doch waren bisher schon viele erfolgreiche Werke entstanden. So u. a. die „Jagd nach dem Glück", die „Symphonischen Variationen" und die Symphonie-Ode „Das Meer". Außer diesen seien noch genannt zwei Cellosonaten, eine Violinromanze, Lieder und Gesänge, sowie eine große Anzahl eigenartiger Schöpfungen für Klavier zu zwei und vier Händen. In den Jahren des Schweigens reifte jedoch Nicodés umfangreichstes Werk, die „Gloria"-Symphonie. Das „Sturm- und Sonnenlied", dessen Uraufführung auf der 40. Tonkünstlerversammlung in Frankfurt a. M. (1904) stattfand, setzte die musikalische Welt in helles Erstaunen und trug dem dirigierenden Komponisten neue Ehren ein, die sich im Dresdner Opernhause und an anderen Orten in gleicher Weise wiederholten. Sein besonders zu Beginn des Krieges vielgesungenes „Deutsches Gebet" sei noch erwähnt. Viel zu früh wurde der Meister seiner aus tiefstem Herzensbedürfnis geliebten Kunst entrissen, der er auch als Lehrer in segensreicher Weise diente und die er als Vorstandsmitglied der Genossenschaft deutscher Tonsetzer mit unermüdlichem Eifer betreute. „Wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten."

Prof. Heinr. Platzbecker.

— Alla Steingräber, Gattin des ehemaligen Mitbesitzers des Bayreuther Klavierhauses Steingräber, ist in Berlin gestorben. Unter ihrem Mädchennamen Alla Bergh war sie früher ein beliebtes Opernmitglied des Dessauer Hoftheaters und gehörte auch dem Bayreuthe Festspielensemble an.

— Aus Basel wird der Tod des Pianisten José Schlageter gemeldet.

— Adelina Patti ist im Alter von 76 Jahren auf ihrer Besitzung in Wales gestorben. Die jüngste Tochter Salvatore Pattis und einer spanischen Mutter wurde am 10. Februar 1843 in Madrid geboren und durch M. Strakosch, den Gatten ihrer Schwester Amalia, in der Musik geschult. Adelina trat zuerst in Neuyork auf der Bühne auf. Ihre Weltlaufbahn begann 1861 in London. Sieben Jahre darauf heiratete sie den Marquis de Caux, ließ sich scheiden, wurde 1886 Gattin des Tenoristen Ernst Nicolas (Nicolini), der sie nach zwölfjähriger Ehe als Witwe zurückließ, worauf die Künstlerin dem Baron Cederström ihre Hand reichte. Seit Jahren lebte Frau Patti auf ihrem Schlosse Craig-y-Nos, von dem wir kürzlich eine Abbildung brachten. Mit der Entschlafenen ist eine der allerbedeutendsten Vertreterinnen des bel canto dahingegangen. Ihr Organ war keineswegs groß, aber von unbeschreiblichem Wohllaute und einer Schulung, die alle Aufgaben, vor allem auch den Vortrag heikelster Koloraturen, mit absoluter Meisterschaft erfüllte. A. Patti hinterläßt ein Vermögen von 15 Millionen Franken, wie berichtet wird — den Ertrag ihrer Tätigkeit auf der Bühne und im Konzert.

— Henri Quittard, der hervorragende Musikgelehrte und Musikkritiker am „Figaro", starb im Alter von 55 Jahren.

Erst- und Neuaufführungen

— Im Frankfurter Opernhaus gelangten „Die Jahreszeiten der Liebe", vier Altwiener Tanzbilder von H. Regel, Musik von Franz Schubert, zur ersten Aufführung.

— Im Essener Stadttheater wurden Humperdincks Königskinder wieder einmal aufgegriffen. Recht so: besser als die abgedroschenen veristischen Schmarren ist das Werk jedenfalls, und vor allem ist's ein deutsches Werk, mag's auch das eines Epigonen Wagners sein.

— Franz Schrekers neue Oper „Der Schatzgräber", gelangt am 6. Dezember d. J. am Frankfurter Opernhause zur Uraufführung. Dirigent: Dr. Ludwig Rottenberg. Namhafte deutsche Opernbühnen haben das Werk bereits zur Aufführung angenommen.

— Weingartner hat E. Rezniceks neue Oper Blaubart für die Wiener Volksoper erworben.

— „Endlich!" eine burlesk-romantische Spieloper in einem Akte, Text und Musik von Edgar Istel, wurde vom Landestheater in Schwerin zur Uraufführung angenommen.

— Hans Gals Oper „Der Arzt der Sobeide" ist am Breslauer Stadttheater zur Uraufführung angenommen worden.

— Walter Braunfels hat in Anlehnung an die Komödie des Aristophanes Dichtung und Komposition eines lyrisch-phantastischen Spiels „Die Vögel" vollendet. Generalmusikdirektor Bruno Walter hat das Werk zur Uraufführung für die Münchener Oper erworben, wo es im nächsten Jahr gegeben werden soll. — Da darf man in der Tat gespannt sein! Hat Braunfels etwa die auf unsere jüngste deutsche Vergangenheit wendbare Spitze aus der gegen athenische Blütenträume in der Politik geschriebenen Komödie herausgelesen?

— Der Sizilianer, ein heiteres Spiel mit Tänzen (frei nach Molière), Text und Musik von Hugo Leichtentritt, ist vom Stadttheater Freiburg i. Br. zur Uraufführung in der laufenden Spielzeit angenommen worden.

— Das königliche Theater in Kopenhagen will in der kommenden Spielzeit zwei dänische Opern „Der königliche Gast" von Börresen und „Die Komödianten" von Enna zur ersten Aufführung bringen.

— Mascagni hat eine Operette mit dem Titel „Si" geschrieben, die noch in diesem Herbst im Quirino-Theater in Rom zur Uraufführung kommen soll.

— Ein neues Opus des Dortmunder Komponisten Gerard Bunk, Symphonische Variationen für Orgel und Orchester, wird von Max Fiedler am 7. November in Essen uraufgeführt. Weitere Aufführungen stehen in Elberfeld (Haym), Dortmund (Hüttner), M.-Gladbach (Gelbke) und Hamborn (Koethke) bevor.

— Walter Niemanns neue Klaviersonate Op. 60 wird Luise Gmeiner in Berlin, seine romantische Fantasie „Immensee" (Storm) Op. 54 Joseph Pembaur in Leipzig zur Uraufführung bringen.

— Prof. Wendel in Bremen wird Anfang 1920 erstmalig die auf arabischen und griechischen Motiven aufgebaute Orchesterburleske „Levantinisches Rondo" von Hermann Unger herausbringen.

— Teplitz-Schönau. Dr. Theodor Veidls Zyklus von Liebesliedern nach Gedichten von Ricarda Huch wurde im kunstsinnigen Hause Greger vor Geladenen mit großem Erfolge erstmalig aufgeführt. Durch die hervorragende Wiedergabe hat sich die Konzertsängerin Baronin Cilli Zschok ein großes Verdienst erworben.

Vermischte Nachrichten

— Robert Volkmann sollte an seinem 100. Geburtstage — 6. April 1915 — in seiner Vaterstadt Lommatzsch ein Denkmal errichtet werden. Die Ausführung war Adolf Lehnert (Leipzig) übertragen worden, der die wundervolle Bronzebüste und die künstlerische Ausführung des Steinsockels bereits vollendet hat. Aufstellung und Gedächtnisfeier sind durch den Krieg verhindert worden. Der Denkmalsausschuß muß jetzt seine Arbeiten zum Abschluß bringen und die Aufstellung möglichst noch in diesem Jahre bewirken, es fehlt ihm jedoch, da unter den veränderten wirtschaftlichen Verhältnissen die Kosten bedeutend höher geworden sind, noch ein Teil der erforderlichen Mittel. Es werden daher hierdurch nochmals die musikalischen Kreise im Reiche, namentlich die zahlreichen Verehrer Volkmannscher Kunst herzlich gebeten, die baldige Vollendung des großzügig begonnenen Werkes der Dankbarkeit zu ermöglichen. — Beiträge werden an den Vorsitzenden des Denkmalsausschusses, Bürgermeister Benndorf in Lommatzsch, erbeten.

— Ein städtisches Musikamt für sämtliche Orte des Amtsgerichtsbezirks hat die Stadt Rudolstadt eingerichtet. Alle, die Musiker beschäftigen wollen — Gastwirte, Vereine, Saalbesitzer, Konzertunternehmer usw. — haben ihren Bedarf beim städtischen Arbeitsnachweis anzumelden, ebenso wie alle Beschäftigung suchenden Berufsmusiker und Dilettanten sich dorthin zu wenden haben. Ohne Arbeitsnachweis darf kein Musikauftrag gegen Entgelt ausgeführt werden. Die Entlohnung unterliegt dem vom Allgemeinen Deutschen Musikerverband aufgestellten Tarif.

— In Hamburg soll eine Volkshochschule für Musik ins Leben gerufen werden.

— Die Frage der Schaffung eines zweiten Orchesters für Stuttgart ist neuerdings in der Oeffentlichkeit angeschnitten worden, nachdem die Ortsgruppe des Deutschen Musikerverbandes in einer Zuschrift an die Pre e sich damit beschäftigt hat. Die Musiker erstreben ein Orchester auf gewerkschaftlicher Grundlage.

— Das Krefelder Orchester, bisher ein Privatunternehmen, wurde von der Stadt übernommen und mit 180 000 Mk. fundiert.

— Auf Wunsch von General Mangin fanden im ehemaligen Wiesbadener Hoftheater Festvorstellungen statt. Zur Aufführung gelangten: Lohengrin, Meistersinger, Tannhäuser, Götterdämmerung, Oberon, Zauberflöte, Rosenkavalier, Hoffmanns Erzählungen, Salome und Ariadne auf Naxos. Die große Kaiserwoche im Mai soll durch eine Wagner-Festspielwoche ersetzt werden. Ob nicht der brav' général, kehrt er einst nach Frankreich zurück, in Paris ausgepfiffen werden wird?

— Coventgarden, die Londoner Oper, ist in ein Kinotheater umgewandelt worden.

— Die „Sociedad argentina de musica" (Calle Cangallo) in Buenos-Aires schreibt für Musiker aller Länder einen Wettbewerb für Kammermusik aus: ein erster Preis von 750 Frcs. wird für die beste Komposition für kleines Orchester zuerkannt werden; ein zweiter Preis von 625 Frcs. für ein Streichquintett mit Klavier; ein dritter und vierter Preis von je 500 Frcs. für ein Streichquartett mit Klavier, sowie für ein Trio (Klavier, Violin und Cello), und endlich ein fünfter Preis von 250 Frcs. für eine Violine- oder Cellosonate. Neben den Geldpreisen werden noch Diplome und goldene Medaillen verliehen. Für die Einreichung der Arbeiten ist, wie die Schw. M.-Z. mitteilt, im Ausschreiben keine Frist festgesetzt worden.

Für frühere Feldzugsteilnehmer.

Den Tausenden von Musikfreunden, die während des Krieges unsere Neue Musik-Zeitung nicht halten konnten, möchten wir den Nachbezug der vier Kriegsjahrgänge empfehlen. Der Preis ist für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 Mk. 8.—, für Jahrgang 1918 (Okt. 17 bis Sept. 18) Mk. 10.— (bei unmittelbarem Bezug vom Verlag Mk. 1.15 Versandgebühr für je 2 Jahrg.).

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 4. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 16. Oktober, des nächsten Heftes am 30. Oktober.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 3

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Die Zweideutigkeit der Melodie.

Von Hans Schorn (Baden-Baden).

Es ist vom historischen Standpunkt aus gewiß kindisch, der Melodie jede Bedeutung abzusprechen; aber genau so wie wir uns an einer allbekannten Weise aufs neue herzlich erfreuen, wenn sie uns besonders eindrucksvoll vorgetragen wird, und oft meinen, in der alten Schale habe ein neues Geschöpf seine Wohnung aufgeschlagen, können wir uns abgestoßen fühlen, sobald eine Melodie uns in herabsetzender Verallgemeinerung begegnet und aus ihrer angeborenen Kleingenügsamkeit heraustritt. Die Geschichte jeder Melodie kennt solche Krisen, weil es ein Gesetz von der Wandelbarkeit der Melodie gibt, weil sie — doppeldeutig ist wie die Musik überhaupt. Da ist es nun keine Gefühlsangelegenheit, sondern eine dringende Frage der Zeit geworden, ob wir bei dem Rekordsystem der unzähligen gleichgearteten Großstadtkonzerte nicht allmählich rein physisch uns abstumpfen gegen die Schönheit jener allzuoft gehörten klassischen Melodien und ob wir nicht mißtrauisch sein dürfen gegenüber diesem leeren Machtrausch einzelner Melodien und der Berechtigung der Melodie aufs neue nachspüren, ihr wieder einmal das Horoskop stellen und dann aus der modernen Entwicklung der Musik heraus untersuchen müssen, inwieweit hier ein Fortschritt, Stillstand oder gar Rückschritt vorliegt.

Die Melodie gehört zu den Urelementen musikalischen Gestaltens. Was sie schon in der Zeit der Kantate war, blieb sie auch in der Uebertragung auf den Sonatenstil, vielfach entsprach ihre Gesanglichkeit hier am eindringlichsten den Stilforderungen des auserlesenen Rokokogeschmacks und hat erst unter Verleugnung des leichten eindeutigen Charakters, den sie willig als singbares Formenspiel annahm, im 19. Jahrhundert den Weg zum altväterlich tragisch-großen Zuschnitt zurückgefunden, sofern nicht die Modernsten wiederum von dieser ihr einstens gebührenden, feudalen Stellung abrücken und versuchen, schlechthin melodielos zu schreiben. Auf jeden Fall ändert sich im Lauf der Zeit je nach dem herrschenden Urteil der gegenwärtigen Generation die verhältnismäßige Bewertung einer Melodie und muß, da sogar die Qualität „wertlos" werden kann, zu merkwürdigsten Ergebnissen führen, wobei allerdings zu beachten ist, daß hiervon nicht etwa das Kunstwerk als solches betroffen wird, sondern nur diese hervorstechenden melodiösen Einzelheiten, die allmählich verblassen und zurückweichen. Gar manche Melodie ist so schon das Opfer ihrer sonderbaren Anziehungs- und Abstoßungskraft geworden; daran ändert auch der Energiesturm nichts, mit dem von bestimmter Seite für die absolute Melodie immer wieder eingetreten wird, die von je in der Musik die Verkörperung des musikalischen Gedankens, die Urzelle, aus der alles emporkeimt, repräsentieren soll. Gewiß, denn es gibt nichts, in dem der Musiker wahrhafter lebt und das ihn heftiger offenbart, aber: je naiver er sich gebärdet, um so leichter und instinktiver findet er seine Wirkung und seine — Vernichtung! Der Grenzpunkt, wo aus treuer Anhänglichkeit plötzliche Feindschaft wird, ist hier schwer zu bestimmen, aber doch leicht überschritten. Sogar ehrwürdige alte Volksweisen müssen sich zum Schwanengesang rüsten, dem dann ein periodisches Aufflackern zwar, eine Interimswirksamkeit also, nachfolgen kann. Aber selbst um von Zeit zu Zeit wenigstens wieder die musikalische Intelligenz zu fesseln, steht nur ein unverhältnismäßig kleiner Prozentsatz aus der Fülle des Geschaffenen auf der erforderlichen Höhe; fromme Wünsche und meist außerhalb der musikalischen Sphäre liegende Interessen verhelfen da gelegentlich auch Melodien zu neuem Durchbruch, die sonst nie wieder im Volk Unterkunft finden würden. Denn wie beim musikalischen Hören überhaupt liegen die Konzentrationsmöglichkeiten des einzelnen und der Gesamtheit einer Melodie gegenüber im ungewissen, am besten noch spricht man von der hier obwaltenden Formalität im Vergleich und erklärt: Praktisch ist es ein Gegenseitigkeitsvertrag, den wir ableiten müssen, wir substituieren der äußerlich strengen sachlich logischen Unverändertheit der Melodie einen unvermeidlichen Subjektivismus, wir unterwerfen in trockener Konklusion ihre naturgegebene Unberührbarkeit unserer subjektiven Bedingtheit und Beschränktheit. Unser nervös hämmernder Puls ist es also, der zunächst über die Lebensfähigkeit einer Melodie entscheidet, der ihre beflügelte Grazie einstampft und ihren fortduftenden Geist tötet. Absolut problematisch und fast unmöglich, den nötigen seelischen Kontakt noch herzustellen, wird die Glaubhaftigkeit dieses Verhältnisses in den sogen. „Bearbeitungen", die die Melodien und uns auf die Folter spannen, diesen Schlammpfützen, an denen die verschmitzten Galgenvogelgesichter der Bearbeiter auf das unvermeidliche Ende des einen oder andern warten. Denn bis zur tödlichen Ermattung wird hier die traditionelle Bereitwilligkeit beider, wie unter einem Zauberstab sich gegenseitig zu hypnotisieren, mißbraucht, es entstehen pseudomusikalische Karikaturen, in denen die Melodie nur noch Markt- und kaum noch Eigenwert besitzt. Es fragt sich überhaupt, ob in solchen Verzerrungen die Genialität des Erfinders gesichert bleibt, ob die mystischen Beziehungen zwischen Autor und Hörer, die gegenseitige suggestive Wirkung nicht arg durch die dazwischentretenden unlauteren Motive gestört werden, vor allem, wenn eine Melodie der hexenhaften Profitgier ausgesetzt und Verwendungsmöglichkeiten zugeführt wird, die ihrer ursprünglichen Bestimmung gegenüber minderwertig zu nennen sind. Was uns da oft nach überstandener Operation vorgetäuscht wird, dem fehlt jede eruptive Kraftwirkung und jene Reinheitsimagination, die doch prominent charakteristisch für jede Melodie ist. Es gibt freilich genug Melodien, die in Bearbeitungen gleichsam wie auf Stützen durch die Geschichte der Musik wanken, aber sie erfüllen mit Musikekel und gehören eher in eine Selbstmordstatistik. Auch bei dem harmlosesten Versuch, bei dem einfachsten Transportproblem (wie der Bearbeitung in Variationsform z. B.) wird der Energievorrat einer Melodie zerteilt und ihr Erneuerungswille verkümmert, ganz abzusehen von den peinvollen Eindrücken, die sonst noch ein Machwerk schlimmster Art (wie das Dreimäderlhaus) hervorrufen muß. Jedenfalls bleibt die Anschauung gerechtfertigt, daß eine solche Sekundogenitur die wesentlichen Eigenheiten einer Melodie auslöscht und sie zu weichlich süßen,

unschlüssigen Wellungen entartet, die nichts mehr von Vollreife besitzen. Eine Melodie soll im Schönklang oben schwingen, aber nicht aus dummgewordener Anziehung zur Erde fallen. Für eine von besseren Geschmacksinstinkten geleitete Zeit kann überhaupt ein solch sekundäres den Eindruck bestimmendes Wirkungselement nicht in Frage kommen, nur wir, die sich sonst gern die intellektuell Erleuchteten nennen, verfallen anstatt einer empfindsamen geistigen Mitteilung dieser groben Sinnestäuschung und verzichten so auf die unmittelbare Gewalt tondichterischer Visionen.

Es ist klar, unsere bisherigen Konsumgewohnheiten haben mit einer bewußten Höherführung der Melodie nichts gemein, eines der treibenden Elemente in der Entwicklung der Musik verfiel eher dem billigen Informationsbedürfnis als einer beträchtlichen Verbesserung. Mögen auch Völker von Melodien leben und Melodien sogar Reiche zusammenschmieden, musikalische Volkstümlichkeit bleibt immer ein Zeichen der Verlegenheit, nicht der Ueberlegenheit, und der Kunst ist nicht damit gedient, daß man, um eine vorübergehende Konjunktur auszunützen, Melodien mit feilen Aktualitätsscherzen aufputzt. Aber nicht von dem dehnungsfähigen Begriff der Entwurzelung allein war die Rede, sondern es handelte sich um die wichtigere Frage, ob nicht durch allzuhäufige Wiederholung und Aufführung von wenigen einzelnen Werken das Ansehen der Melodie, die doch an der Eingangspforte der Musik und des musikalischen Verständnisses steht, überhaupt empfindlich geschmälert und so unheilvoll beeinflußt wird, daß es eine glücklichere Zukunft für immer ausschließt. Denn nur aus unseliger Unterschätzung ihres Wesens werden solche tausendfältigen Massenaufführungen geboren, die einfach ihre Kraft übersteigen, und hier übt unsere Kunstpolitik ein unwirtschaftliches Verfahren, das von kaum abzusehender Bedeutung ist, wo immer sie mit grobem Nachdruck zu ungewöhnlichen Leistungen zwingt. Dies alles ist übrigens noch in den letzten Jahren nicht anders, sondern deutlicher geworden. Es ist freilich bequemer, nur die Harfe zu hören und nicht die Schleuder fühlen zu wollen, was erst das Wesentliche einer ästhetisch-sittlichen Theorie ausmacht; es ist oberflächlich und das schlimme Zeichen einer skeptischen Kunstform, sich an einige „beliebte" Melodien zu klammern und damit auf die Buntheit musikalischen Schaffens zu verzichten und zugleich auf eine Erhöhung des Reizes, subtilste geistige Genüsse sich zu bereiten. Ein solches System paßt zwar zur gesamten Entwicklung unseres Musiklebens, wo bei äußerlicher Völlerei die Seele zur Bedürfnislosigkeit dressiert wird, wo alle echte Begeisterung und Leidenschaft stagniert in dem den Ohren gefälligen Kitzel des schönen Scheins, wo die Musik entmenschlicht — mechanisiert ist. Zu oft gehörte Melodien gleichen dem verzierten Mumiensarg, dem man auch nicht mehr ansieht, ob er die Feuerfunken eines Genies einschließt. ...

Gerechtfertigt ist damit nun freilich nicht das l'art-pour-l'art-System, der zwangvolle Druck, stets Extrastücke, kämpferische Neuformwerke sich anzuhören. Angebliche Offenbarungen und Läuterungen vermitteln weder das eine noch das andere, wenn wir nicht festere Maßstäbe und Wertmesser an unseren eigenen, unbestreitbaren Willen zur Musik anlegen und der entnervenden Spielerei entsagen, im Konzertsaal besonders taktmäßig Schluchzer auszustoßen. Denn die größte Stümperei liegt darin, daß wir beim musikalischen Hören nie ganz ehrlich vor uns selber sein wollen und die Wahrhaftigkeit unseres Fühlens durch Ueberwucherung mit nachgesprochenen Phrasen unkenntlich machen. Die primitive Einfachheit der Auffassung steht da in zu schreiendem Verhältnis zu dem Raffinement der Aufmachung, ein an sich musikalisch primitiver Vorgang wird zu einer unmusikalischen Wunderkur, so ist es an uns, den passiven Akt, das Erleiden eines bestimmten auf Tonfolgen gegründeten Affektes als Gehörsprüfung auf die denkbar einfachste akustische Zeichengebung wieder zu reduzieren, und zwar darf Musik nicht als körperliche Nervenüberreizung wirken; dem rein physischen Eindruck muß sich also ein psychischer zugesellen, damit wir „Musik" nicht von außen her als bloße Nachahmung empfangen, sondern sie gleichsam als Lebensbedürfnis von innen zu uns kommt. Die unentschiedene Haltung so vieler Zuhörer, die sich dann gewöhnlich gewaltsam in überlautem Beifall äußert, beweist eben, wie untauglich wir für eine der Musik wahrhaft parallel gehende Seelenbewegung geworden sind. Und das Hängenbleiben an bestimmten „Lieblings"-stücken, sofern sie auch große Kunstwerke sind, nur des sicheren Ohrenschmauses wegen, steigert nicht die Fähigkeit, auf höchster Kulturstufe eine Art geistiger Tätigkeit beim Musikhören zu entfalten, im Gegenteil, es hebt diese Einwirkung auf und verhindert den erzieherisch-ethischen Grundzug, sonst sähen wir in unseren Konzertsälen nicht so viele vom Wahnsinn Befallene, ekstatische Menschen, die von einer wirklichen Krankheit, Melodiesucht, besessen scheinen.

Auch die theatralische Wagner-Schwärmerei der letzten Jahrzehnte, die üble Sucht in glatter und gefällig klingender Konvention das paradehaft aufgeputzte Leitmotiv zu bevorzugen, melodische Beredsamkeit statt heiße Innerlichkeit zu erstreben, hat die alten Tafeln nicht zerbrochen, hat die Vernichtung des Gegensatzes von Form und Inhalt nicht beschleunigt, im Gegenteil: seitdem diese einst welterschütternden Kundgebungen einer Künstlerseele auf die Straße gedrungen sind und fast von jedem Gassenjungen nachgepfiffen werden, hat sich vor kritischen Ohren die Tendenz der Vergänglichkeit ihres Ruhmes erheblich gesteigert. Sobald eben die breite Masse solche anfänglich ungewohnte Kost aufsaugt und sich dadurch die Entwicklungskurve zur Popularität neigt, kommt das ganze Kartenhaus ins Wanken, weil die melodische Karte sehr zum Nachteil allein herausgezogen wurde. Wagner selbst hat übrigens etwas, das im Erstarren begriffen war, mit revolutionärem Bewußtsein und neuer Freiheit erfüllen wollen. Die bescheidene Verwüstung, die schließlich dadurch angerichtet wurde, daß er mit seinen thematischen Gebilden demonstrierend die Tonwerke durchsetzt, aber nicht überfüllt hat, kann kaum als durchgreifende Neuerung gelten, da durch die meist überlaute derbe Gewalttätigkeit doch oft auch Melodien von geistig recht schwächlicher Struktur ins Ohr fallen und unbestreitbar mit noch viel mehr unechtem Glanz und posierendem Temperament jetzt gearbeitet wird als zuvor. Wir haben also abermals trotz sinnfällig plastischer Melodik schamlose Oberflächenwirkung, eine breit ausgesponnene Pathetik statt innerlich stark drängender Gefühlsbewegung. Wo wir auch hinhören, die Pandemie, melodische Qualitäten zu bevorzugen, greift um sich, und querköpfige Komponisten, die in umgekehrter Richtung wandern wollen, begegnen wachsendem Widerstand. Denn keiner vermißt gerne das sanfte Licht der Laterne, wenn er sich an vorläufige Dunkelheit noch nicht gewöhnt hat. Und so kommt es, daß in den gangbaren, nur auf das Ohr gestellten Musikwerken immer mehr ein wenig vornehmer Geschmack die Diktion beherrscht, daß ein ästhetischer Zug in unserem geistig-musikalischen Dasein allmählich erschlafft und der Hang zur Melodie beinahe die Alleinherrschaft wieder errungen hat. Ich würde das keinen Fehler nennen, wenn nicht dieser „Fortschritt" auf anderen musikalischen Gebieten einen gewaltigen Rückschritt nach sich ziehen müßte, wenn wir nicht die Qualitäten eines Musikers fast ausschließlich nur nach den melodischen Eierschalen beurteilten, die er an sich trägt. Dies ist aber das Kernproblem: Wir meinen, die Melodie als solche müsse genügen, uns Musik verständlich, angenehm und lebendig zu machen, und wir tadeln alles andere als originalitätssüchtig, was uns zwingt, genauer hinzuhorchen. Gefühl **und** Intellekt jedoch müssen befriedigt werden, denn zwiespältig und untief bleibt ein Kunstempfinden, das geschmacklich nur das obenauf Schwimmende bevorzugen will und dem es widerstrebt, einer gedankenlosen, sinnlich mechanischen Musikauffassung zu entsagen. Nur aus Faulheit unserer Sinne, aus der schlaffen Gewohnheit heraus, sich's an ein paar Melodien genügen zu lassen, erscheint uns manches so fremd und abstoßend, während alle Musik, sobald sie einmal gehirnmäßig aufgenommen und verarbeitet ist, dann auch klanglich zu begreifen ist und reizvoll wirkt. Darum: Rücksichtslose Arbeit gegen ein allzuhäufiges Anhören einer kleinen

Anzahl von Werken und starker Willenszwang zu einem gehirnmäßigeren Genießen, schärfster Protest gegen den Unfug, unser Ohr überall mit den gleichen konventionellen Melodien zu umplätschern!

Einige Briefe Clara Schumanns.

Von M. Kreisig.

Clara Schumann hat, ebenso wie Robert Schumann, einen außerordentlich lebhaften Briefwechsel gehabt. Das Schumann-Museum besitzt eine stattliche Reihe von unveröffentlichten Originalbriefen Clara Schumann, sowie Abschriften unveröffentlichter Briefe. Einige sollen hier zur Kenntnis weiterer Kreise gebracht werden, sie geben wohltuenden Einblick in die Denkungsart dieser seltenen Frau. Der erste, an den gemeinschaftlichen Freund R. Schumanns und der Familie Wieck, den Bergschreiber E. A. Becker in Freiberg gerichtet, stammt aus der Mädchenzeit Claras, der zweite, gerichtet an den Wiener Musikkritiker Selmar Bagge, in dessen Familie Clara Schumann kurz vorher freundlichste Aufnahme gehabt hatte, aus der letzten Zeit der Ehe (R. Sch. ist aber schon in der Heilanstalt) und der dritte — aus der Witwenzeit — an ihre Freundin Hedwig v. Holstein, die Gattin des Komponisten Franz v. Holstein in Leipzig. Einige kurze erläuternde Bemerkungen finden sich am Ende jedes Briefes.

* * *

Clara Wieck an E. A. Becker in Freiberg.

Leipzig (Dienstag), den 3. Okt. 1837.

Vater [1] ist in Halle, und ich benütze die Zeit, Ihnen endlich zu sagen, daß der Hase [2] glücklich hier angekommen und mir außerordentlich gemundet hat. Sie werden nicht glauben, welchen Einfluß er auf mein ganzes Kunstleben gehabt. Was ich sonst in 1 Stunde kaum erlernt, war schon in ½ Stunde abgetan, wenn mich die Rosinen und Mandeln aus meinem Eßkorb anlächelten. Nehmen Sie unsern süßesten Dank! —

Unser Kunsttreiben in Leipzig beginnt nun wieder mit neuem Eifer. Ein Abonnementskonzert [3] ist nun bereits unter Mendelssohns Leitung vorüber. Das 2. ist nächsten Sonntag, worin ich mein Konzert [4] und Henselts [5] Variationen spiele. Letztere erscheinen in diesen Tagen, doch weiß ich nicht, ob ich sie Ihnen mitschicke, da ich vermute, daß Sie sie von Krägen [6] zur Abschrift erhalten. —

Eben schreiben Kummer und Kotte, daß sie hier Konzert geben wollen [7], sowie auch Taubert [8], Gebrüder Schäfer [9] u. a. m. Vor kurzem hatten wir einen liebenswürdigen Künstler hier, Antoine Gerke aus Petersburg, der auf Befehl des Kaisers reist und von diesem auch das Reisegeld erhalten hat, um Liszt in Paris, Thalberg in London und vielleicht auch meine Wenigkeit in dem kleinen Leipzig zu hören. Er ist ein großer Mechaniker und hat einen Ton auf dem Klavier, wie ich ihn nie gehört. Unter Fields Schülern ist er wohl der beste. Leider ist er so bescheiden, daß er überall unerkannt fortging und auch hier ist er, außer von uns und einigen Wenigen nicht erkannt worden. Nur durch vieles Zureden brachten wir es dahin, daß er uns einmal einen Abend hintereinander vorspielte, denn bis dahin mußte ich ihm immer vorspielen. Noch kein Künstler hat mich so geschätzt als er, daher er auch ganz entrüstet von Dresden zurückkam und zwar aus dem Grund, weil man auch bei ihm auf eine niedrige Weise verleumdet hatte, selbst unsere vermeintlichen Freunde. Daß er hier Konzert gegeben, wissen Sie gewiß von Schumann, als auch, daß ich mit ihm in 2 Tagen ein Duo komponiert und im Konzerte [10] vorgetragen habe. Durchaus sollten wir nach Petersburg kommen, doch kennen Sie Vaters Antipathie [11]. — Die Majorin [12] hat wieder an mich geschrieben, und war etwas erzürnt, daß Sie nicht nach Maxen gekommen waren.

Soll ich Ihnen noch mehr schreiben, da ich hoffe, Sie in 14 Tagen in Dresden zu sehen? Wir bleiben sicher 8 Tage daselbst und würden uns freuen, Sie vor unserer Abreise nach Wien [13] noch einmal zu sehen. Nicht blos die Wiener erwarten mich, sondern auch meine eben bei Haslinger gedruckten Variationen [14]. Ich werde mir ein Vergnügen daraus machen, sie Ihnen nächstens zu schicken [15].

Doch nun grüßen Sie einstweilen Ihre liebe Frau und alle, die sich meiner noch freundlich erinnern.

Ich aber bleibe wie immer

Ihre aufrichtige Freundin

Clara.

NB! Sehr freuen würde ich mich, wenn Sie uns vor unserer Abreise noch einmal schrieben. Von der großen Musikaufführung in Freiberg haben wir viel gelesen. Welchen Eindruck hat die Ouvertüre von Berlioz auf Sie gemacht? Schumann hat eine Folge von Walzern [16] geschrieben, die jetzt gedruckt werden. Den „Carnaval“ [17] habe ich jetzt studiert und er macht allgemeines Glück bei den Zuhörern. Er ist auch schön. Daß Henselt [18] hier erwartet wird, wissen Sie gewiß von Schumann, der, wie er mir gesagt, wohl schon einigemale an Sie geschrieben. Noch viel Schönes in aller Eile! — —

[1] Musiklehrer Friedrich Wieck, geb. 1785 Pretzsch bei Torgau, † 1873 Dresden. [2] Der sog. Bauernhase, ein beliebtes Freiberger Gebäck in Form eines gebratenen, gespickten Hasens. [3] Im Gewandhause zu Leipzig. Außer den Abonnementskonzerten gab es, wie jetzt noch, die sog. Extrakonzerte. [4] Klavierkonzert von Clara Wieck, Op. 7, erschienen Leipzig bei Hofmeister, L. Spohr gewidmet, zum zweitenmale. [5] Introduktion und Variationen, das erstemal im Gewandhause. [6] Hofpianist in Dresden; wie Becker, Henselt und viele andere ein ständiger Gast im Serreschen Hause. [7] Friedr. Aug. Kummer, Cellist und Joh. Gottl. Kotte, Klarinettist in der Hofkapelle, Kammermusiker, Bekannte von Clara und Becker, gaben 11. Nov. 1837 ihr Extrakonzert. [8] Wilh. Taubert, damals Pianist und Leiter der Hofkonzerte in Berlin, Extrakonzert am 27. Nov. 1837. [9] Gebr. Schäfer haben nie im Gewandhause zu Leipzig gespielt. [10] Anton Gerke hatte sein Extrakonzert am 16. Sept. gegeben. Schumanns N. Zt. f. Musik brachte eine Besprechung. [11] Der Wunsch Claras, nach Petersburg zu kommen, ging erst 1844 in Erfüllung, auch ihr Gatte Robert Sch. war aber eigentlich gegen die Reise, auf der er auch ziemlich ernstlich erkrankte. [12] Majorin Friederike Serre, die kunstsinnige Gattin des ebenso kunstsinnigen Begründers der Dresdner Schillerstiftung, Major Serre auf Maxen bei Dresden. [13] Erste Kunstreise Claras nach Wien, Aufenthalt dauerte bis April 1838. Jubelnde Aufnahme, große Ehrungen. [14] Clara Wieck, Op. 8, Konzertvariationen über e. Kavatine aus „Pirat“ von Bellini. Wien, Haslinger. [15] Durch E. A. Beckers Sohn, den noch in Dresden lebenden greisen Tonkünstler Ruppert Becker, hat das Schumann-Museum manche dieser von Sch. an seinen Freund Becker geschenkten Erstausgaben erhalten. [16] Op. 6 „Davidsbündlertänze“ gemeint, diese erschienen dann Febr. 1838; Walther v. Goethe gewidmet. [17] Op. 9 von Rob. Schumann, Einführung dieser Komposition in den Konzertsaal durch Liszt. [18] Henselt kam im Dezember desselben Jahres, herzlich eingeladen von Rob. Schumann.

* * *

Clara Schumann an Selmar Bagge.

Düsseldorf, 29. März 1856.

Geehrter Herr;

Ihren lieben Brief habe ich erhalten und danke Ihnen herzlichst für Alles, was Sie mir darin sagen. Die innigste Freude ist es mir, daß Sie gern meiner gedenken [1], und so kann ich Sie nur bitten, mir dies freundliche Gedenken zu bewahren. — Ihrem Wunsche gemäß sende ich Ihnen die Programme. Sie werden aber darin Manches finden, namentlich aus meiner früheren Jugend, was ich lieber ungesehen wünschte und darum mit Stillschweigen übergangen [2]. Ich hatte auch eine Zeit der sog. Steckenpferde, Cis dur Fuge, F moll Sonate, jedoch muß ich zu meiner Rechtfertigung hinzufügen, daß ich zu Haus für mich das ganze temperierte Klavier [3] übe, und schon damals mit Wonne. Wie aber, geehrter Freund, wollen Sie widerlegen, daß ich zuweilen etwas zu schnelle Tempis genommen? so etwas läßt sich ja nie beweisen, und ich glaube es, daß dieser Vorwurf zuweilen ein gerechter sein mag. Sie wissen, daß ich selten ohne Inspiration spiele, sie kömmt mir eben, — wie leicht aber läßt man sich dadurch fortreißen, daß man sich selbst keine Rechen-

schaft mehr giebt, ob man zu schnell war oder nicht. Und gerade passiert mir das leicht bei Stücken, die ich so recht lieb habe, die mich so ganz alles um mich vergessen lassen. Freilich soll es nicht so sein, der Künstler soll immer Meister seiner Gefühle sein, wie der schön-ruhige Mensch im gewöhnlichen Leben! Nun, ich will mich bestreben, es besser zu machen, und gewiß soll mir der Vorwurf von Nutzen sein [4]. — Die Vorbereitungen zu meiner englischen Reise (8. April) [5] hindern mich, Ihnen mehr zu sagen, was ich wohl noch auf dem Herzen, auch müssen Sie meine eilige Schrift entschuldigen, es liegt mir gar zu viel in Herz und Sinn [6]!

Leben Sie wohl, samt der lieben Frau, oft gedenke ich der gemütlichen Stunden.

Bitte grüßen Sie freundlich auch Debrois [7].

Behalten Sie mich ein wenig lieb, die ich bin Ihre und Ihrer lieben Frau

herzlich ergebene

Clara Schumann.

[1] Clara Schumann war Januar und Februar in Wien gewesen das drittemal in Wien (cf. Litzmann II S. 395). [2] Sie meint damit wohl die rein virtuosenhaften Kompositionen z. B. von Hünten, Herz, Pixis, welche einen breiten Raum in den Konzerten z. B. der Jahre 1828—1832 einnahmen. [3] Bachs „Wohltemperiertes Klavier", das auch stets auf R. Schs. Flügel lag. Cis dur-Fuge ist daraus. Mit der f moll-Sonate ist Op. 57 von Beethoven gemeint. [4] Clara Schumann hat immer ernstlich über ihr Spiel nachgedacht und war ernstgemeinten Ausstellungen gegenüber wohlwollende Prüferin. [5] Die erste der 19 von ihr unternommenen Konzertreisen nach England. Bald nach der Rückkehr im Juli 1856 traf sie die schreckliche Nachricht, daß es mit ihrem heißgeliebten Robert nun zu Ende gehe. [6] Das können wir ihr nachfühlen: 7 Kinder zu versorgen, der Mann in der Heilanstalt, schwankend zwischen Hoffnung und Trostlosigkeit, nur allein in der ernsten Kunst Linderung findend. [7] Debrois v. Bruyk, der große Schumann-Verehrer, Komponist und Musikschriftsteller und Wiener Schützling von Hebbel, der ihn Schumann zuführte.

* * *

Clara Schumann an Frau v. Holstein.

Frankfurt a. M., 14. Juni 1893.

Liebe Frau von Holstein

recht lange schulde ich Ihnen Dank für die freundliche Bemühung [1], deren Sie sich meinethalben unterzogen. Ich kann nun nach Ihren Mitteilungen beruhigt sein. Ich schrieb an Frau Schneider. Unter uns gesagt, fände ich eine Stiftung für junge Studierende [2] nützlicher als ein Denkmal, das ja doch für alle Zeit durch seine Werke gesetzt ist. Meinen Sie nicht auch? Sie könnte es ja Schumann-Stiftung nennen, wenn sie den Komponisten ehren will. — Herzogenberg ist ganz wie verschollen für mich, ich will ihm nächstens schreiben, bin schon lange in seiner Schuld. Ich habe eben doch immer viel zu tun und darf doch nicht anhaltend arbeiten [3]! Sie haben aber Nachsicht mit mir, liebe verehrte Frau, Sie wissen ja, daß nicht Vergessenheit es ist, wenn ich schweige.

In treuester Gesinnung

Ihre

Clara Sch:mann.

[1] Frau v. Holstein hatte sich in Angelegenheit eines neuen Schumann-Denkmals für Leipzig, das gestiftet werden sollte, erkundigen sollen, jedenfalls hatte der noch unbekannten Stifterin das kleine, 1860 von Dr. Ph. Fiedler der Stadt Leipzig geschenkte Denkmal nicht mehr genügt. Clara Schumann ist aber nie große Freundin der Denkmäler für ihren Mann gewesen, es liegen darüber viel Aeußerungen von ihr vor. Aufführung seiner Werke, das war ihr Wunsch, wie sie selbst sich fast bis zu ihrem letzten Atemzuge in den Dienst der Aufgabe gestellt hat, Rob. Schumanns Werke der Nachwelt immer mehr bekannt und lieb zu machen. [2] Das edle Künstlerpaar Franz und Hedwig v. Holstein haben eine solche Stiftung in Leipzig errichtet. [3] Clara Schumann hat noch bis kurz vor ihrem 1896 erfolgten Tode Unterricht gegeben. Ihr Leben war von frühester Jugend an bis an das 80. Jahr ein Leben voll ernster, treuester Arbeit!

Joseph Renner

Domorganist und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Von Georg Seywald (Atzeldorf, Niederbayern).

Joseph Renner, als Sohn des um die Wiederbelebung der alten Madrigalliteratur hochverdienten gleichnamigen Mannes am 17. Februar 1868 in Regensburg geboren, besuchte, durch seinen Vater und den Stiftsorganisten Stich gründlich vorbereitet, zuerst die dortige Kirchenmusikschule und ging hierauf, 1885, an die Akademie der Tonkunst nach München, um bei Rheinberger Kontrapunkt und Orgel zu studieren. 1887 erhielt er den Königswarterschen Ehrenpreis für Komposition und übernahm dann nach glänzend bestandener Reifeprüfung noch im Herbste des gleichen Jahres die Chordirektorstelle in Bludenz. 1893 zum Domorganisten in seiner Vaterstadt ernannt und seit 1896 auch Lehrer für Orgel an der Kirchenmusikschule, wurde er 1914 mit dem Professortitel ausgezeichnet.

Renner ist eine jener sympathischen Künstlergestalten, die, unbekümmert um den Lärm des Alltags, ihre eigenen Wege gehen und sich durch nichts den Glauben an ihr Kunstideal rauben lassen. Ein Komponist, der die Kinder seiner Muse nicht zu Dutzenden auf den Markt wirft, sondern strenge Selbstkritik übt, hat uns Renner in seinen Orgelkompositionen — Zwölf Tonstücke verschiedenen Charakters Op. 19, I. Suite Op. 56, II. Suite Op. 61, I. Sonate Op. 29, II. Sonate Op. 45, Thema mit Variationen Op. 58, Zwölf große Präludien für Orgel oder Harmonium Op. 67 [1] und III. Suite Op. 70 — um nur die größten zu nennen —, tiefinnerliche Werke geschenkt, die nicht Augenblicksmusik sind, und denen darum dauernder Erfolg beschieden sein wird. Bei „höchster Modernität" ist stets die Form gewahrt; die stetig wachsende, Zug um Zug sich vertiefende chromatische Linie, in der die Harmonie förmlich aufgeht, und nur mehr den ruhenden Pol bildet, zwingt jeden, der hören kann und mag, durch ihren Fluß und ihre Logik zur Ueberzeugung, daß sie nicht ein ohne innere Notwendigkeit von außen in diese Musik getragenes Element bedeutet, sondern daß Renners Musik aus dem Geiste der Chromatik geboren ist. Mit dieser Erkenntnis fällt der Einwand, den Griesbacher in seiner „Stilistik" (4. Band) gegenüber der II. Litanei Renners (Op. 64) erhebt, als verwende Renner das Chroma nicht haushälterisch, so daß dadurch die künstlerische Architektonik beeinträchtigt würde. Die Chromatik ist für Renner kein bloßes technisches Mittel, sie ist ihm der Born, aus dem seine Musik quillt, ihm ist sozusagen die chromatische Ader angeboren.

Was wir nicht von allen Werken Regers sagen können, so daß dieser Mangel uns das tiefere Eindringen in die Kompositionen desselben öfters erschwert und uns manchmal sogar vermuten läßt, nicht die Psyche des Meisters spräche zu uns, sondern seine eminente Kompositionstechnik, das gilt für Renner: dessen starke melodische Begabung gelangt zu herrlicher Reife, die kühnen Harmoniefolgen, frei von jeglichem Ekletti;ismus, umrankt eine weitbogige Melodik, nie überdecken die harmonischen Farben die melodische Linie. Man hat Renner den „kirchenmusikalischen Brahms" genannt, und in der Tat zeigen besonders des Meisters letzte Werke eine an den Wiener Meister gemahnende Herbheit des Ausdrucks, die müheloses Genießen erschwert; aus manchen seiner Schöpfungen blickt düsterer Ernst, wenn er auch durch tröstende Lichtblicke nicht selten gemildert wird — es sei nur an die in wuchtiger Größe einherschreitende Elegie aus der I. Suite erinnert: in einem mystisch emporschwebenden und wieder zurücksinkenden Mittelsatze träumt sich die Seele das Leid weg; im Präludium der III. Suite bricht durch tiefes Nebelgrau (d moll) tröstender Sonnenstrahl (E dur). Das mögen die Gründe sein, warum sich weitere Kreise für diese

[1] Op. 67 erscheint demnächst in sehr erweiterter, nur für die Orgel bestimmter Umarbeitung bei Gleichauf in Regensburg als Op. 73.

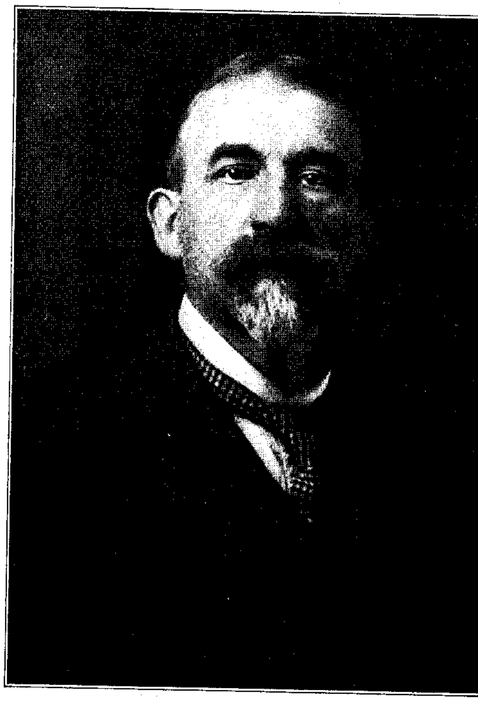
ausgereifteren Werke anfangs nicht erwärmen konnten. Die rhythmische Zeichnung finde ich zwar manchmal etwas gleichförmig, doch greift auch hierin eine fortwährende Vertiefung Platz, und in seiner III. Suite — neben der c moll-Sonate das Schönste, was uns Renner geschenkt — ist dieser Mangel nicht mehr fühlbar.

Da nimmt es denn nicht wunder, wenn hervorragende Zeitgenossen Renner die wohlverdiente Anerkennung gezollt haben. So schrieb kein Geringerer als Max Reger seinerzeit über die g moll-Sonate Op. 29 an den Komponisten: „Es drängt mich, Ihnen meine aufrichtige Freude über das schöne Werk mitzuteilen. Es ist dies durchweg interessante, nie erlahmende, echte Orgelmusik, wie sie heutzutage leider immer seltener geschrieben wird. Am besten gefällt mir die ausgezeichnete Fuge; es leben nicht viele Komponisten, die Ihnen diese Fuge nachschreiben; besonderen Respekt habe ich da vor einigen Engführungen, die mir viel inniges Vergnügen machten." Und in der Monatsschrift für „Gottesdienst und kirchliche Kunst" äußerte sich Reger über die c moll-Sonate Op. 45 wie folgt: „Gleich der erste Satz setzt sehr interessant ein; es sind mir da Harmonien begegnet, wie ich sie seit langer, langer Zeit unter den Neuheiten unserer Orgelmusik vergeblich suchte. Ganz ausgezeichnet gelungen ist die den Schlußsatz bildende Passacaglia; auf einem schönen Thema baut sich eine reiche Folge von charakteristischen Variationen auf, die alle bei ausgezeichnetem Orgelsatz und wirkungsvoller Abwechslung dem Autor das Zeugnis eines äußerst gewiegten, erfindungs- und empfindungsreichen Kontrapunktikers ausstellen. Möchte Renner der Organistenwelt recht bald weitere, ebenso hervorragende Werke schenken — meiner freudigsten Anerkennung darf er immer sicher sein."

Aber auch der protestantische Norden Deutschlands versagte Renner die Anerkennung nicht. So begrüßt der hervorragendste Berliner Orgelmeister Walter Fischer in der „Allgemeinen Musikzeitung" die III. Suite Renners mit den Worten: „Renners glückliche Erfindungsgabe feiert in seinem Op. 70 einen neuen Triumph. Wie schön steht ihr das neuzeitige Gewand wirklich moderner Harmonie! Seine kräftige, gerade musikalische Denkweise schützt die Suite davor, in diesen vier gleichartigen Sätzen weich und süßlich zu werden. Der schönste dieser getragenen Teile der Suite ist die von edlem Stimmungsgehalt gesättigte ‚Invokation'. Auch in der abschließenden Fuge zeigt sich Renner als ein geistsprühender Tondichter, der eine Fuge nicht nur deshalb schreibt, um mit seinem kontrapunktischen Können zu prunken." Der begeisterte Vorkämpfer Regers, der berühmte Organist der Thomas-Kirche in Leipzig, Prof. Karl Straube, schreibt über die I. Suite Renners in der Berliner Zeitschrift „Die Musik": „Die sechs Stücke, die Renner unter dem Titel ‚Suite' vereinigt hat, erfreuen durch die sichere Formgebung, durch die Vornehmheit der musikalischen Sprache und durch die zum Teil sehr interessante, modern empfundene Harmonik."

Sehr bald hören wir auch von der warmen Aufnahme der Rennerschen Orgelwerke im Ausland. Der große französische Orgelmeister Alexander Guilmant in Paris spielte nach seiner eigenen Mitteilung Rennersche Werke in den Konzerten, die er auf seiner großen Orgel zu drei Manualen gab; der Amerikaner Eddy brachte am 20. Dezember 1902 die c moll-Sonate zum erstenmal in London zum Vortrage, und aus Zürich, Luzern, Verona, Wien, Salzburg, Stockholm, Barcelona und verschiedenen nordamerikanischen Städten liefen Programme ein, auf denen neben Bach, Rheinberger und Reger, auch der Name „Renner" zu finden war. —

Von Renner als Schöpfer kirchenmusikalischer Gesangswerke sagt Griesbacher in seinem oben erwähnten Werk, daß er „der Modernste unter den Modernen" sei. Ich möchte noch dazufügen: neben Rheinberger der Fruchtbarste unter den Modernen. Dies will ich aber nicht im Sinne von Vielschreiberei aufgefaßt wissen; große Werke dieser Art hat uns Renner nur wenige gegeben — sein größtes, ein Requiem für Chor, Soli und Orchester, ist heute noch Manuskript —, dafür aber Wertvolles, das turmhoch über der Meinungen Streit steht. Wer hörte beim „Christe", „Qui tollis", „Et incarnatus", „Et in Spiritum" usw., der Missa solemnis Op. 30 nicht die „Atemzüge der Seele des Künstlers leise gehen"? Wen ergriff nicht das rhythmisch und harmonisch gleich fesselnde dritte „Kyrie", das wuchtige „Et exspecto" mit nachfolgendem „Et vitam" im Innersten?



Joseph Renner.

Ein anderes Hauptwerk Renners, sein großes Tedeum Op. 50, welches nach seiner Uraufführung (1901) von rückständigen Zeloten heftig angegriffen wurde, bezeichnet Dr. Sigl als einen „Leuchtblitz aus entlegenen Fernen" und Vinzenz Goller als „eines der bedeutendsten kirchlichen Werke neuerer Zeit". Und wer, wie ich, Gelegenheit hatte, diese grandiose Dichtung bei festlichen Anlässen im Regensburger Dom zu hören, der wird mir zustimmen, wenn ich sage: aus diesem Werke spricht ein ums Höchste gigantisch ringender Künstler!

Die „II. Lauretanische Litanei" endlich, ein Juwel liturgischer Tonkunst, zeigt uns ihren Schöpfer auf unerreichter, einsamer Höhe. Wie wollte ich die Fülle der Schönheit, die über dieser Schöpfung — einem Erzeugnis kirchenmusikalischer Romantik — ausgegossen ruht, in Worten schildern! Geht hin und lauschet — laßt euch vom leise träumenden Baßmotiv Seite 11 führen in selige Gefilde — und ihr werdet die Sprache eines Eigenen, der nicht nach der Gunst der Menge lechzt, hören!

Renner ist aber nicht nur auf den Gebieten der Orgel- und der Kirchenmusik tätig, sondern auch Schöpfer stimmungsvoller Lieder, die bereits von bedeutenden Künstlerinnen, wie den Münchener Kammersängerinnen Preuse-Matzenauer und Erler-Schnaudt in Konzerten mit größtem Beifall gesungen wurden. Das Lied „Ihr Fensterlein" wurde beim Berliner Preisausschreiben für volkstümliche Lieder preisgekrönt, das Lied „Die blauen Frühlingsaugen" (Heine) erfreut sich sogar schon einer gewissen Popularität.

Mit seiner „Romantischen Ouvertüre" für Orchester, Op. 38, und seinem, vom Hösl-Quartett (München), im Regensburger Musikverein 1916 zur erfolgreichen Uraufführung gebrachten Streichquartett (c moll) beweist Renner außerdem auch noch seine Meisterschaft in den großen und schwierigen Formen der Instrumentalkomposition. Gerade das letztgenannte Werk wurde von Autoritäten als wertvolle Bereicherung der Literatur bezeichnet.

Renner, der überdies, um auch dieses Gebiet seiner Tätigkeit zu erwähnen, als Improvisator auf seltener Höhe steht, ist ein ernst ringender Künstler, eine Persönlichkeit, die stark genug ist, um aus Eigenem zu leben; in seinen Werken geht er eigene Wege und zeigt sich als Meister der Form und kühner, Neuland entdeckender Harmoniker. Seine, wie schon bemerkt, etwas herbe, aber dabei reiche und reine Tonsprache, der die Sinnlichkeit fehlt, ist nach innen gerichtet, wird von innerer Gefühlswärme belebt und zwingt durch ihre Leucht- und

Schlagkraft jeden, der guten Willen hat, in ihren Bann. So fühlen wir in seinen Werken den Pulsschlag seines Herzens, so ergreift uns der Rhythmus seiner Seele, so spricht er in Tönen aus, was andere noch nicht gesagt haben: ein Künstler, der der Stimme seines Herzens lauscht[1].

Zur Instrumentierung von Mozarts Symphonien.
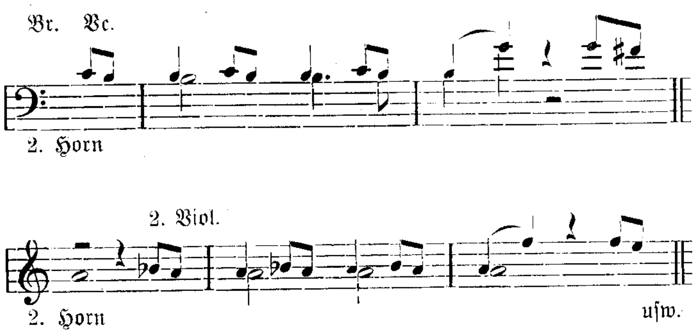
Von Dr. Gerd Freiesleben (Leipzig).

(Schluß.)

III. Symphonie g moll (Köch. 550).

Die ungewöhnliche und für die gebräuchlichen Stimmungen schlecht liegende Tonart hat den Komponisten veranlaßt, auf die Trompeten ganz zu verzichten und nur zwei Hörner vorzuschreiben, die er, um auch nur den Grundakkord der Tonart darstellen zu können, in zwei verschiedenen Stimmungen, hoch b und g, verwenden muß. Die Folge ist eine häufige Verteilung zusammenhängender Tonfolgen auf die beiden Instrumente und eine überaus unruhige, sprunghafte Führung beider, die durch den, ein ruhiges Verweilen auf den Grundakkorden kaum kennenden Charakter der Symphonie noch verstärkt wird. Diese bezeichnende Behandlung der Hörner muß natürlich im ganzen beibehalten werden; mehr noch als bei den andern Symphonien ist deshalb bei den hier zu machenden Aenderungsvorschlägen große Zurückhaltung geboten.
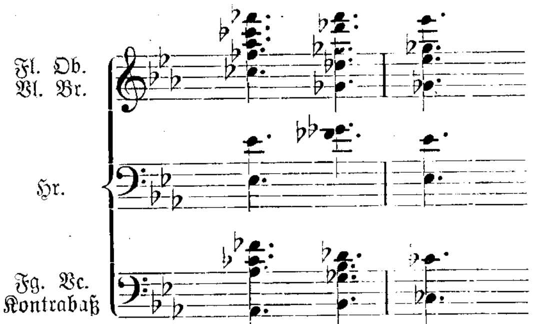
Im ersten Satze sei nur auf die erste Forte-Stelle der Durchführung S. 7 Takt 11 [9 8] flg. hingewiesen, wo Mozart die Hörner zur Verstärkung der Themeneinsätze heranzieht, ihnen aber nur die Hauptnoten geben kann, wodurch folgende Zusammenstöße entstehen:



Die Wirkung für das Gehör ist m. E. eine wenig gute, die Klarheit der Stelle sehr wesentlich störende; eine Führung der Hörner im Einklang mit der Stimme, deren Verstärkung sie dienen sollen, ist deshalb an dieser ganzen Stelle sehr wohl in Erwägung zu ziehen.

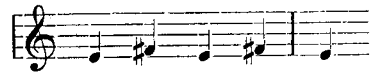
Im weiteren Verlauf des Satzes würde noch auf S. 15 Takt 14, 15 [20 6, 7] die unmotivierte Lücke im ersten Horn durch die Note ges, im zweiten durch es—des auszufüllen sein.

Im 2. Satz läßt die überaus feine Verwendung der Hörner nur wenige Wünsche offen. S. 23 Takt 4 [31 1] bläst das 2. Horn besser eine Oktave tiefer; S. 24 Takt 5 [33 1] nimmt es zur Vermeidung falscher Lösung der vorangehenden Septime b lieber as statt f. Ganz merkwürdig ist die Stelle S. 28 Takt 4 [38 4], die folgendes harmonische Bild ergibt:



In den Fes dur-Sextakkord schneiden die Hörner mit ihren es in denkbar schärfster Dissonanz hinein, springen aber dann, statt der natürlichen Fortschreitung nach des, nach ges und fes hinauf, um auch diese Dissonanz wieder, statt mit einem Sekundschritt, mit einem Nonenabsprung des 2. Horns zu lösen. Die Korrektur der Stelle läßt sich sehr einfach ausführen, indem man im 2. Akkord beide Hörner nach des abwärts führt und das dadurch ausfallende fes' dem 1. Fagott gibt (ges' ist schon in der Bratsche vertreten). Ob man die Aenderung ausführen oder die Stelle gerade um ihrer alle Regeln mißachtenden Kühnheit willen stehen lassen will, muß dem Ermessen des Einzelnen überlassen werden; in letzterem Falle ist unbedingt zu beachten, daß das ges und fes als Stopfton beabsichtigt sind und sinngemäß diese im Forte scharf abstechende Klangfarbe hier beibehalten müßten.

Im Finale sind die Hörner sehr stark beschäftigt, und ihre sprunghafte, vielfach von Lücken durchsetzte Verwendung ist hier besonders auffällig, um so mehr, als sonst der Satz instrumentell von ausgesprochenster Feinarbeit ist. Ueberall da, wo dem zweitaktigen, vom Streichorchester allein gebrachten Vordersatz des Themas der zweitaktige Nachsatz des vollen Tutti antwortet, erscheint eine Ergänzung der darin auftretenden Hörnerlücken stilgemäß. So hat man dem 1. Horn bereits im 3. Takt



zu geben, ebenso im 4. Takt nach dem 2. Wiederholungsstrich. Im 2. Takt nach diesem Wiederholungsstrich beseitigt man die sich kreuzenden schwerfälligen Quintensprünge, indem man das erste Horn mit der Flöte, das zweite mit der ersten Oboe zusammengehen läßt. In den 4 Takten S. 35 Takt 15 flg. [48 1—4] können beide Hörner, statt ihre zufällig vorhandenen Naturtöne unverbunden in ganzen Noten in das Tutti hineinzuwerfen, eine Oktave tiefer mit den Oboen geführt werden. S. 36 Takt 6 [48 9] geht zweckmäßig das 2. Horn, zwei Takte später das 1. Horn mit dem 1. Fagott, wieder zwei Takte später das 1. Horn mit dem 1. Fagott, das 2. Horn eine Oktave höher mit dem 2. Fagott, während abermals zwei Takte später das 2. Horn eine Oktave unter die 2. Violine zu legen ist. Alle diese Aenderungen sind so naheliegend, daß sie wohl keiner besonderen Begründung bedürfen.

S. 39 Takt 14 [53 4] erhält das 1. Horn im 3. Viertel besser es, um das als ungelöste Dissonanz in der Luft hängen bleibende tiefe b zu vermeiden. In den folgenden Takten bis zum Wiederholungsstrich kann das 2. Horn die Lücken zwischen den einzelnen halben Noten auf d durch entsprechende halbe Noten auf c ausfüllen.

Im weiteren Verlaufe des Satzes ergeben sich nur noch Analogien zu dem bereits Ausgeführten; insbesondere sind S. 44 Takt 16 bis S. 46 Takt 7 [59 12 bis 61 a. E.] die Lücken und Quintensprünge durch Anpassung an die entsprechenden anderen Orchesterstimmen mit Leichtigkeit zu beseitigen.

IV. Symphonie C dur (Köch. 551).

Im Gegensatz zur g moll-Symphonie gehört die sogen. Jupiter-Symphonie wieder zu den Werken, denen gerade das Festhalten an Tonika und Dominante, der Gebrauch der Hornquinten und der einfachsten Dreiklangsmotive, nament-

---

[1] Von den hier genannten größeren Werken Renners erschienen Op. 19, 56 und 61 bei Leuckart in Leipzig, Op. 29 bei Junne in Leipzig, Op. 30, 45, 58, 64, 67 und 70 bei Gleichauf in Regensburg und Op. 50 bei Fr. Feuchtinger-Bössenecker in Regensburg.

lich im ersten Satz, einen ganz ausgeprägten Charakter verleihen, der keinesfalls durch noch so naheliegende Aenderungen beeinträchtigt werden darf. Trotzdem bedürfen auch hier noch eine Anzahl Stellen der Korrektur.

Auf S. 5 Takt 13 [6 [8]] ist das Thema im Fagott geknickt, weil die hohen Noten a′, c″ dem Instrument damals noch nicht zu Gebote standen. Heute steht ihrer Ausführung in dieser Lage an sich nichts im Wege. Die Frage der Aenderung wird aber dadurch verwickelt, daß im Wiederholungsteile S. 17 Takt 1 [23 [8]] auch die diesmal allein spielenden 1. Violinen dieselbe Knickung aufweisen. Traute Mozart an dieser Stelle den Geigern den unvorbereiteten Einsatz auf f‴ nicht zu, oder verfolgte er hier eine besondere thematische Absicht? Angesichts dieser kaum zu lösenden Zweifelsfrage wird man besser tun, dem Urtext an beiden, so überaus fein instrumentierten Stellen den Vorzug zu geben.

Die Stelle S. 6 Takt 15—18 [8 [5—8]] gehört zu denen, bei denen die Beschränkung der Trompeten und Hörner auf c und g nicht sinngemäß bedingt, sondern gezwungen erscheint und leicht die großartige Harmoniefolge zudeckt. Man kann hier gut das 1. Horn mit der 2. Violine, die 2. Trompete mit dem 1. Fagott zusammengehen lassen, während 2. Horn und 1. Trompete unverändert bleiben, da der zur Ueberleitung in die Viertelbewegung notwendige Rhythmus erhalten bleiben muß.

S. 8 Takt 10, 11, 13, 14 [10 letzter Takt, 11 [1, 3, 4]] ersticken die Hörner mit dem festgehaltenen d die Fagotte rettungslos; die Stelle gewinnt deshalb bedeutend an Klarheit, wenn man sie mit ihnen zusammengehen läßt. Die Trompeten bleiben unverändert, denn, wie die Flöte beweist, ist das Festhalten des d allen Dissonanzen zum Trotz hier nicht ohne Absicht geschehen.

Auf S. 16 Takt 7, 8 [22 [10, 11]] ist das c g c g der Hörner und Trompeten ein die Klarheit der Stelle störender Notbehelf, wie aus der Parallelstelle S. 4 Takt 12 [5 [1]] hervorgeht. Die Instrumente werden hier unbedenklich mit den Fagotten übereinstimmend geführt werden können.

S. 18 Takt 10, 11 [25 letzter, 26 [1]] müssen Hörner, Trompeten und Pauken im vollsten ff pausieren, weil ihnen die sämtlichen Akkordtöne fehlen (auch das hohe f wäre nur mit Stopfen rein herauszubringen gewesen). Die Versuchung liegt nahe, die Lücke auszufüllen. Damit würde man aber einen der genialsten Einfälle der ganzen Symphonie zerstören, denn gerade diese Lücke gibt dem Tondichter den Anlaß, zwei Takte später mit titanischer Kraft das g aller fünf Instrumente in die in entlegene Tonarten abgeschweifte Harmonie hineinzuschleudern und sie dadurch binnen zwei Takten mit Elementargewalt wieder ins C dur zurückzuzwingen.

Die auf S. 19 Takt 2 [26 [11]] einsetzende schöne melodische Führung ist in der Flöte kaum, in den Fagotten gar nicht vernehmbar. Das erste Horn geht deshalb besser diese drei Takte lang (bis zum 1. Viertel des 4.) mit den Fagotten. Im 6. Takt von S. 19 [27 [2]] nehmen im 3. Viertel 2. Horn und 2. Trompete h statt g.

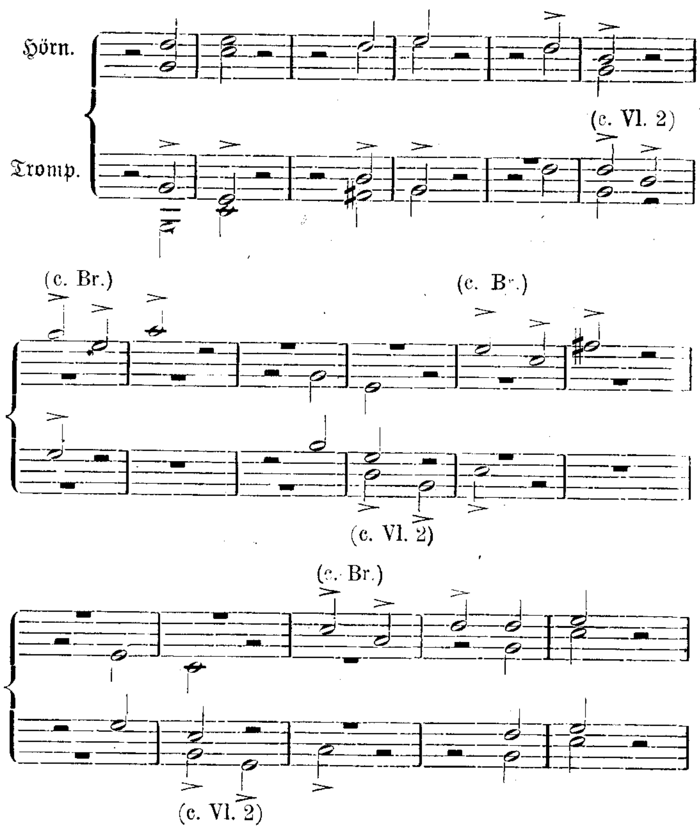
Auf die wundervolle Verwendung der Trompete S. 19 Takt 11—15 [27 [7—11]] im Einklang mit Pauke und tiefen Streichern sei als besonders feine Benutzung der Naturtöne ausdrücklich hingewiesen!

Im letzten Takt von S. 19 [28 [3]] ist in der Flöte das a (2. Achtel) natürlich eine Oktave höher zu nehmen, um die geknickte melodische Linie wiederherzustellen.

Der zweite, an instrumentalen Klangwundern überreiche Satz läßt ebensowenig irgendwelche Aenderungen wünschenswert erscheinen wie das Menuett.

Im fugierten Schlußsatz bot die Behandlung der Blechinstrumente dem Tondichter ganz besondere, stellenweise unüberwindliche Schwierigkeiten. Es sind Stellen darin, in denen ihre Haltetöne den Satzbau erheblich stören und verdunkeln, so z. B. S. 38 Takt 19 [54 [5]] flg., wo in die wundervollen Sequenzen der Holzbläser, durch die sich die imitierenden Motive in den Außenstimmen der Streicher hindurchschlingen, die Trompeten und Hörner ihre Hornquinten und ungelösten Sekunddissonanzen hineinwerfen. Es ist natürlich schwer zu entscheiden, wie Mozart diese Stelle mit Ventilinstrumenten gestaltet haben würde. Als beste Lösung erscheint immer noch, diese 8 Takte die Hörner mit den Fagotten, die Trompeten eine Oktave darüber gehen zu lassen; eventuell kann man auch dem 1. Horn die Noten der Bratsche, dem 2. die des 1. Fagotts geben. Die Wiederholung der Stelle S. 49 Takt 8 [68 [6]] flg. rechtfertigt diese Aenderung.

Auf S. 40 Takt 16 [57 [2]] flg. findet sich eine ähnliche Stelle. Zwei konzertierende Gruppen — 1. Violinen mit Flöte und 1. Oboe einerseits, die Bässe mit 2. Oboe und Fagotten andererseits — werfen sich das aus drei Halben bestehende Anfangsmotiv des vierten Themas zu; die Trompeten und Hörner, der ersten Gruppe angeschlossen, spielen jeweils, wohl um den auf die dritte Halbe erfolgenden Einsatz der Gegengruppe nicht zu decken, nur die ersten zwei Halben mit, aber auf die ihnen zufällig zu Gebote stehenden, mit dem Thema nicht übereinstimmenden Naturtöne. Hier empfiehlt sich eine durchgreifende Aenderung in der Richtung, daß zunächst wenigstens die 1. Trompete die Melodienoten erhält, während im weiteren Verlauf der Stelle, wo die vier Streicherstimmen das vollständige Thema in halbtaktiger Engführung bringen, die Trompeten und Hörner zweckmäßig die sonst leicht untergehenden Einsätze der beiden Mittelstimmen verstärken, so daß die Stelle folgende Gestalt erhält:



Die nichtmarkierten Noten müssen trotz des vorgezeichneten allgemeinen forte entsprechend zurückgehalten werden; man kann aber behaupten, daß die Stelle erst so richtig verständlich werden kann.
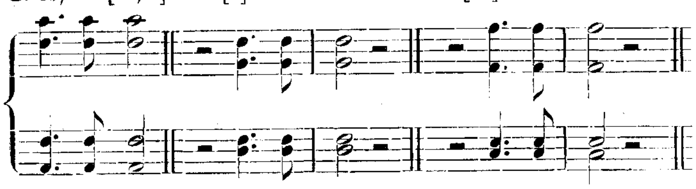
Bei der gewaltigen Stelle S. 42 letzter Takt bis S. 43 Takt 5 [59 drittletzter bis 60 [3]] empfindet man eine starke Leere, da gerade die für die Harmonie wichtige Terz es—e im Blech ausfällt und der durch ff (das einzige des ganzen Satzes!) ausgezeichnete Dureintritt dadurch sehr an Wirkung verliert. Die Stelle gewinnt ihre wahre Bedeutung erst, wenn (auch zur Vermeidung der hier nicht gut wirkenden Hornquinten) die 1. Trompete mit der 1. Violine (eine Oktave tiefer), die 2. Trompete mit den Fagotten und das 2. Horn eine Oktave tiefer als diese geführt werden.

Mehrfach findet sich im folgenden das oftерwähnte Abspringen von der Dissonanz, das leicht in den Sekundschritt c—h zu korrigieren ist, so S. 43 Takt 9, 10 [60 [7, 8]], S. 43
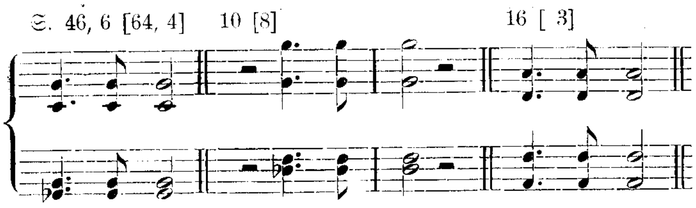
Takt 16, 17 [$61^{1,2}$]. Auf S. 44 Takt 2 und 5 [$61^{4,7}$] nehmen 2. Horn und 2. Trompete in der zweiten Halben besser fis statt d (vergl. die naturgemäße Stimmführung der Oboen).

In der Durchführung S. 45 [62] flg. fallen zunächst die prachtvollen Blechakkorde im Rhythmus ♩. ♪ ♩ auf, die den jeweiligen Einsatz einer neuen Engführung des 2. Themas ankündigen. Mozart gibt diese Akkorde ersichtlich stets so vollständig wie möglich, muß sich aber leider dreimal auf die leere Quinte, zweimal (zu d moll) auf die Tonika allein, einmal (zu F dur) auf die Dominante allein beschränken, weil ihm die übrigen Akkordtöne nicht zur Verfügung standen. Auch hier kann wohl kein Zweifel daran sein, daß man den Intentionen des Komponisten näher kommt, wenn man diese Akkorde sämtlich aussetzt, etwa folgendermaßen:
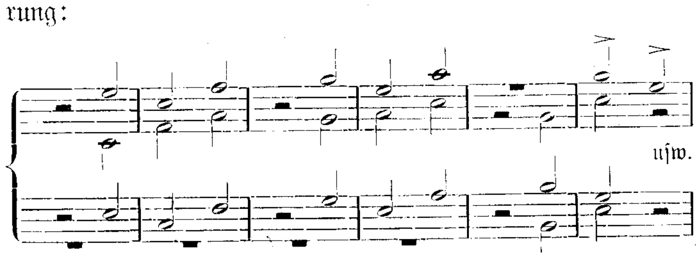
S. 45, 11 [63, 2] 14 [5] 21 [12]



S. 46, 6 [64, 4] 10 [8] 16 [3]



Auf S. 51 Takt 10—15 [71^{5-10}] wiederholt sich das kurze Konzertino der beiden Instrumentalgruppen, jedoch sind diesmal die Hörner und Trompeten auf alle drei Halben der ersten Gruppe mitbeschäftigt und stören so die Klarheit der Stelle noch mehr wie dort. Es empfiehlt sich folgende Aenderung:
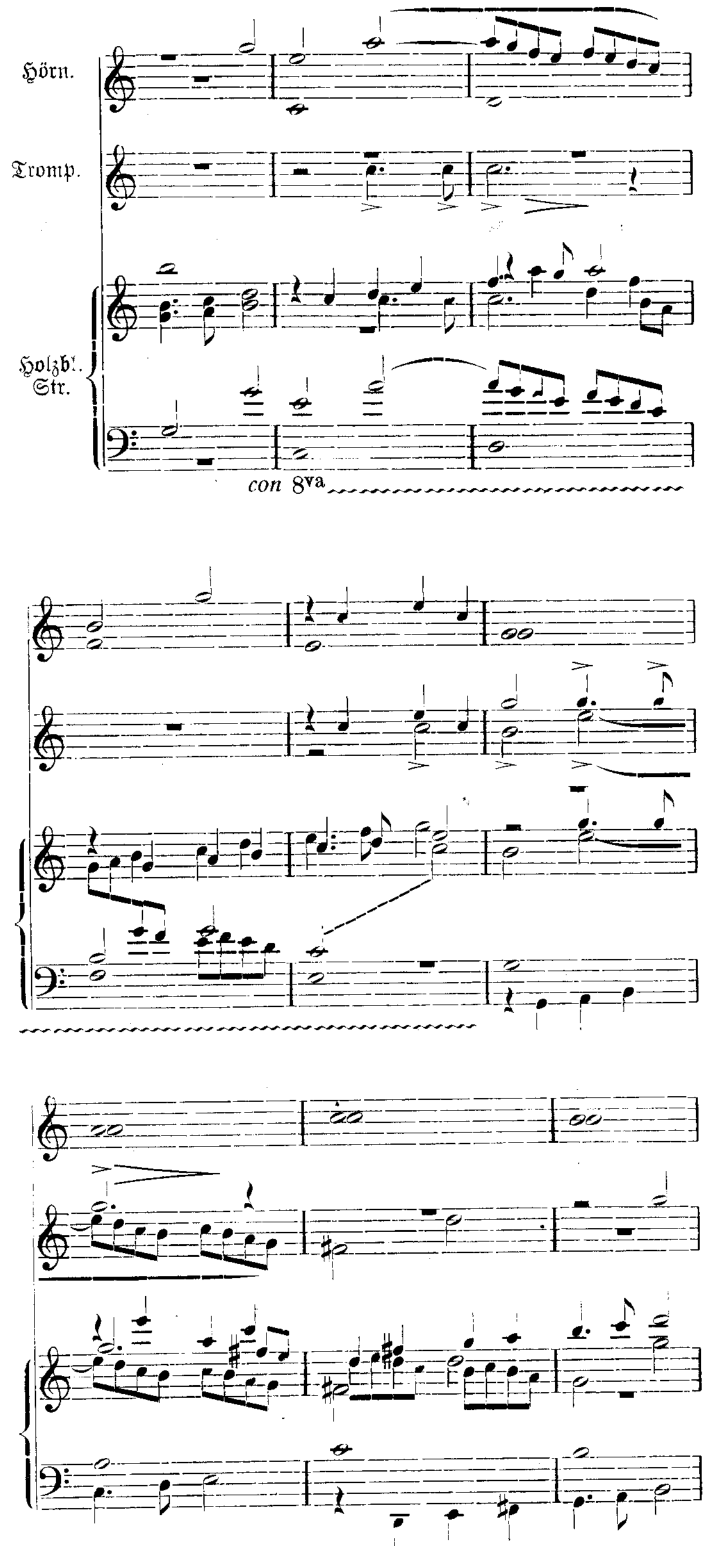


Bei der unmittelbar anschließenden vierstimmigen Engführung sind wieder die drei ersten Noten der Mittelstimmen jeweils durch die beiden Hörner oder ein Horn und eine Trompete zu verstärken.
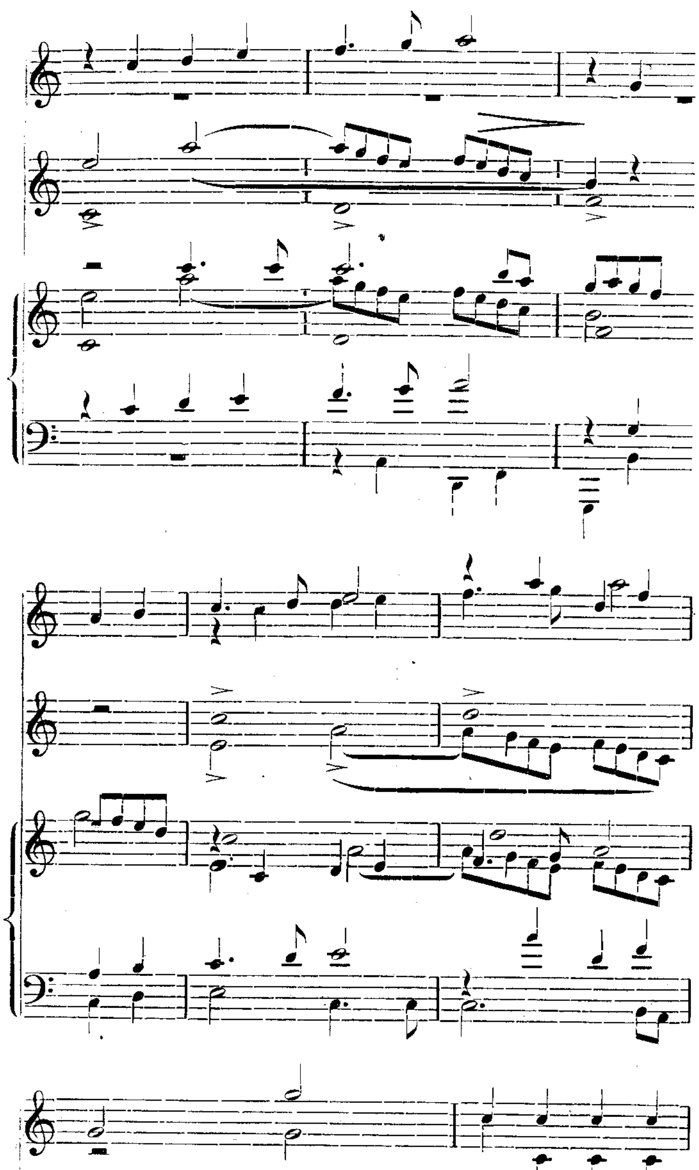
Auf S. 53 [74] könnte man daran denken, die im vollen Forte eintretende, durch die Wendung nach Des dur bedingte Lücke auszufüllen, doch würde durch eine völlige Ausfüllung die Wirkung des beim Höhepunkt der Stelle (C dur-Quartsextakkord) glanzvoll eintretenden vierstimmigen Blechakkords beeinträchtigt werden. Immerhin ist es von Vorteil, zur Vermeidung des allzuplötzlichen Abbrechens die Trompeten und Hörner noch bis zum des hinüberzuführen und erst im letzten Viertel dieses Takts aussetzen zu lassen.

Auf S. 54 [75] ist noch zweimal der Absprung von der Septime zu beseitigen, am besten, indem das 2. Horn c h c, die 2. Trompete a g g erhält.

In der Koda ist zunächst der Flöteneinsatz b a eine Oktave höher zu legen, so daß die ganzen 6 Takte in der melodischen Führung der Bratsche entsprechen, wodurch dieser überaus feine Effekt erst seine rechte Wirkung erlangt.

In der folgenden großen Vierthemenkombination machen die vier Blechinstrumente, die nach den ersten vier Hörnertakten im Interesse der Deutlichkeit zunächst noch 12 Takte lang pausieren, von ihrem Eintritt ab ein klares Erfassen fürs Ohr ganz unmöglich. Die Bratschen, die nur von der 2. Oboe verstärkt erst das 2., dann das 4. Thema bringen, werden ebenso erdrückt wie die mit der 1. Oboe erst das 4., dann das 2. Thema gebenden 2. Violinen; auch die mit dem 1. Fagott dann das 1. und später das 3. Thema bringenden Celli vermögen kaum durchzudringen. Dabei sind die Stimmen der Trompeten und Hörner mit Ausnahme der kurzen Fanfare c c c / g im 4. Takt ohne thematische Bedeutung. So schwerwiegend an dieser ungeheuren, eine der genialsten Eingebungen der ganzen klassischen Musik bildenden Stelle ein ändernder Eingriff auch erscheinen mag, so darf man doch gerade um ihrer Bedeutung willen nicht davor zurückschrecken. Unter Vermeidung alles ungebührlichen Hervortretens der Blechinstrumente würde sie folgendermaßen gestaltet werden können:





Im 2. bis 5. Takt vorstehender Stelle hat die mit der 1. Violine zusammengehende Flöte statt unisono besser eine Oktave höher zu spielen; auch können in diesen Takten die durch die Hörner freigewordenen Fagotte mit der Bratsche spielen. Ebenso kann vom 6. Takt, zweite Halbe, bis zum viertletzten Takt, die durch die 2. Trompete abgelöste 2. Oboe die mit den zweiten Violinen zusammengehende 1. Oboe verstärken. Die ganze Stelle wird natürlich manchem Hörer in dieser Veränderung zunächst neu und ungewohnt klingen, er wird sich aber an diese neue Klarheit ebenso schnell und freudig gewöhnen, wie ihm die bekannten, ursprünglich sicher noch viel auffälliger wirkenden Aenderungen in Beethovens „Fünfter" (1. Satz, 2. Thema in der Reprise) und „Neunter" (Anfang des Finales) längst selbstverständlich geworden sind.

Die Fuge

Ein Erziehungsfaktor im Kompositions-Unterricht.

Von Rud. Hartmann (Stünzhain S.-A.).

Wohl jeder Kompositionslehrer stößt bei seiner Unterrichtsarbeit auf Schüler, die gerade den Arbeiten aus dem Bereich des Kontrapunkts und speziell der Fuge eine so bedauerliche Indifferenz, wenn nicht gar passive Widerständlichkeit entgegenbringen, daß es sich wohl verlohnen dürfte zu untersuchen, ob und inwieweit doch die Notwendigkeit besteht, der Fuge einen angemessenen Platz im Kompositionsunterrichte einzuräumen.

Die Abneigung des in diesem Stadium der Entwicklung weder technisch noch künstlerisch ausgereiften Schülers entspringt dem Empfinden, er habe es bei der Fugenkomposition ausschließlich mit einer trockenen, noch dazu mühsamen Arbeit kühlen Berechnens zu tun, in der er nicht sogleich, nämlich ehe er nicht eine größere Sicherheit und Beherrschung der Fuge in Form und Technik erreicht, sich seelisch so beteiligen und musikalisch so aussprechen kann, wie ihm das schon bei den einfachsten Formen der freien Komposition möglich ist und weil er, je fester und tiefer sein Seelenleben noch in der Ursprünglichkeit des ungestümen Drängens und einer noch nicht gefestigten, ungeklärten Persönlichkeit wurzelt, sich in dem Zwange und der strengen Gesetzmäßigkeit der Fuge nicht frei und wohl zu fühlen glaubt. Um nun diese hemmenden Momente zu beseitigen muß der Lehrer mit einer Energie, die auch für den zu erziehenden Künstler nichts Beschämendes und Philisterhaft-Nüchternes hat und einem liebevollen Eingehen auf das Wesen der Fuge dem Schüler die Augen öffnen für den bildnerischen Wert und die Schönheiten derselben und so mit seiner Einsicht zugleich die Freude an froher Arbeit auf diesem Felde in ihm wecken.

Auch wenn jemand glaubt (ohne die folgenden Gründe einzusehen), sich ohne die Fuge zur größtmöglichen Fertigkeit im Tonsatz, soweit es seiner faktischen Fähigkeit entspricht, entwickeln zu können, wird er doch zugeben müssen, daß das Ideal einer umfassenden, harmonischen Durchbildung eines Musikers (harmonisch hier nicht im musikalischen Sinne!) die Beachtung auch der Fuge gebieterisch fordert, und zwar darf es nicht genügen, nur auf analytischem Wege durch Sezierung einiger Meisterfugen das Schema derselben zu erkennen, sondern er muß — da doch aller Fortschritt im Kompositionsunterricht praktisch, arbeitend, also erfahrungsgemäß gewonnen wird — synthetisierend die Gestaltung einer Fuge an sich wiederholt erleben. Es darf im System der Stilarten und Kompositionsformen nicht eine klaffende Lücke sein an der Stelle der Fuge, die doch im Zeitalter des Kontrapunkts sowohl instrumental als auch besonders vokal in den Oratorien uns als Dolmetsch hehrsten Empfindens für alle Zeiten geheiligt wurde. Außerdem ist die Fuge in ihrem Aufbau und ihrer Kadenzierung so das Ur- und Abbild und eine Vorstufe unserer höchsten musikalischen Formen, daß wir, um die historische Entwickelung unserer Musikformen zu erkennen, diesen Schritt eben wie alle andern in Ruhe gehen müssen und nicht ihn überspringend ignorieren dürfen.

Solange jemand die Fuge in ihrem Wesen noch nicht erfaßt hat, wird er sich höchstens dazu bereit finden, sie buchstabenmäßig am Instrument zu reproduzieren; hat er sich aber erst recht in ihr Wesen versenkt, wird er sich einmal gern selbst bemühen sich an diesem Ausdrucksmittel zu üben, besonders da ihm unsere anders geartete Melodik und Harmonik Mittel in die Hand gibt, sein moderneres Empfinden auch in dieser klassischen Form noch modern auszusprechen.

Denn daß es uns nicht immer leicht wird, die Fugen unserer Klassiker mit ihrem sich oft gleichbleibenden Gesicht und dem ihnen eigentümlichen ruhelosen Hasten mit demselben Frohgefühl ästhetischer Natur nachzufühlen, mit dem sie sich einst aus der Seele des Schöpfers lösten, ist genügend erkannt worden. Es ist dies eben ihre unserem moderneren Empfinden etwas ferner liegende Eigenart, die hervorgerufen

wurde durch die Mechanik ihrer mangelhaften Instrumente, denen die Gebung längerer Notenwerte nicht möglich war, so daß sich die Komponisten beim Aufstellen des thematischen Materials und dessen Kontrapunktierung genötigt sahen, ihre Gedanken in raschen Folgen kurzer Notenwerte darzustellen. Demgegenüber geht unser Ziel im Unterrichte nunmehr dahin, über die bezeichnete Stufe der Fuge hinauszudringen und in ihr Themen zu bringen, die sich frei in dem weiteren Rahmen unserer reicheren Melodik und Harmonik und den Darstellungsmöglichkeiten unserer vollkommeneren Instrumente bewegen. Dann lassen sich durch diese Vereinigung der alten, klassischen Form mit dem moderneren Inhalt die reizendsten Wirkungen erreichen schon in dem schlichten Zwiegespräch der zweistimmigen Fuge, deren künstlerischer Wert und Existenzberechtigung oft zu Unrecht abgeleugnet wird. Aber auch der Komponist, der nicht die Absicht hat, jemals eine Fuge zu produzieren, wird durch eifriges Studium des strengen Fugensatzes seiner vor ihm liegenden Künstlerarbeit den größten Dienst erweisen. Es ist eben diejenige Stelle der Komposition, die am meisten zwingt, mit der Kraft des Intellekts in den Gesetzmäßigkeiten der Technik auf das thematische Material einzugehen, das die Phantasie gab. Denn eine endlose Kette noch so guter melodischer Phrasen kann niemals ein wertvolles Tonstück darstellen. Ein solches erhält immer erst das Zeichen des Geistes aufgeprägt, wenn weniger stoffliches Material künstlerisch ausgebeutet und verarbeitet wird, also durch Vereinigung von Erfindung und Technik, von Phantasie und Intellekt. Darum liegt der künstlerische Wert einer Sonate zum wesentlichsten Teile in der Qualität des Arbeitssatzes, der ja verrät, was der Verstand und das technische Können des Künstlers mit dem Geschenk der Phantasie anzufangen wußte. Und wo lernt man wohl besser ein Thema in Gestalt und Ausdruckswert zu modulieren und zu einem größeren Tonstück auszuspinnen als in den kontrapunktischen Kombinationen, den Engführungen, Umkehrungen, Kadenzierungen und Imitationen, in denen die Fugenthemen sich ergehen. Basiert doch sogar Joh. Seb. Bachs ganzes Werk, die „Kunst der Fuge", als gewaltige thematische Arbeit auf einem einzigen, bescheidenen musikalischen Gedanken.

Die intensive Beschäftigung mit der Fuge ist auf jeden Fall eine wertvolle Vorbedingung für die Gestaltung guter Durchführungsteile in unsern Sonaten und Symphonien, für die sinngemäße, künstlerische Verarbeitung der Leitmotive im musikalischen Drama und den nötigen durchsichtigen, polyphonen Stil unserer Partituren, dem allein es möglich sein wird, den oft brutalen Ton unserer Orchesterstücke mit kompakt-explosiven Massenwirkungen der vornehmeren Sprache des Kammermusikstiles wieder zu nähern.

Darum muß der Lehrer den Schüler von dem Wert der Fuge an sich und ihrer Bedeutung für die freie Komposition überzeugen und ihm Kopf und Herz dafür empfänglich machen. Hat er ihn erst einmal so weit geführt, daß er die ersten Schritte auf diesem Wege gern tat, so werden bald die Lustgefühle intellektueller Art, die ja bei jeder Arbeit sich in dem Maße summieren, wie die Mitarbeit der Logik zunimmt, ihn fortgesetzt antreiben, die Fuge zu einer Saite seiner Seele zu machen, die auch sein Innerstes erbebend widerspiegeln und sein Sinnen und Sehnen der Welt künden kann.

Charlotte Rosen.

Gilt es: der Kunst zu dienen, so ist eine erste Aufgabe: der Jugend zu dienen. Damit sie, die wirtschaftlich so schwer zu ringen hat, Mut behält, bei der Stange zu bleiben, und nicht, wie es häufiger wird, vom geraden Wege zur Höhe und ins Herz der Kunst abweicht. So sei heute wiederum einer jungen Berliner Künstlerin ein Kränzlein gewunden, das sie gewiß verdient.

Es ist die jugendliche Geigerin Charlotte Rosen, die nun seit sechs Jahren mit steigendem Erfolge sich um den Segen der Kritik und der Oeffentlichkeit bemüht. Als Schülerin der Professoren Eltsmann, Barmas und Flesch stellt sie in technischer Beziehung ein Kompromiß dar. Doch diente diesem stets ein starker musikalischer Sinn, eine innere Verbindung mit den Geheimkammern der Frau Musika. So konnte von Anfang an der Erfolg nicht ausbleiben. Ein Talent, das, ohne dem Genie nahe zu sein, doch in ehrlicher Ueberzeugung nach Vervollkommnung ringt. Noch glitzert keine berückende Technik; es gibt mancherlei Schwankungen, die aber der Künstlerin bewußt sind. Noch sind nicht scharf unterschiedene Stile fühlbar; sondern es kommt vor, daß kleine virtuose Sächelchen die Werke großen Stils nicht umranken, sondern beeinflussen. Doch das sind Dinge, die Erfahrung brauchen; lange, vielseitigste Erfahrung. Nicht von Erfahrung abhängig aber ist: die Seele. Sie fühlt Größe und inneren Schwung — und atmet mit ihm. Diese junge Künstlerin springt förmlich die Werke, die sie wiedergibt, an, mit kindlicher Freude an der Musik, an der Schönheit, unbekümmert um strenge Formen, um letzte Feinheiten. Ist dies nicht das Vorrecht der Jugend? So hören wir einen ganz jugendlichen Mozart — entzückend. Und zünftige Schulweisheit brummt vielleicht: das ist doch kein Mozart! — Und Bruchs **g moll**-Konzert singt sich mit reiner Süße und edlem Schwung in unsere Herzen. Und dies ist und bleibt immer und ewig die Hauptsache!



Charlotte Rosen.

Charlotte Rosen hat bisher außer in Berlin mehrfach in Stettin, Lübeck, Köln, Breslau, München, Stuttgart, Augsburg, Schweinfurt und anderen Städten konzertiert. Sie trägt noch keinen „klingenden" Namen — aber eine singende Geige führt sie mit sich, und die wird ihr allmählich, aber sicher den Weg bereiten. Die hochbegabte Flesch-Schülerin hat ihres Meisters schönste Saite auf ihre Violine gespannt: seine echte, zielsichere Musikalität. Darauf kann sie getrost bauen!

Hans Tessmer (Berlin).

Leichte Klavierstücke Liszts für den Unterricht.

Von Chr. Knayer (Stuttgart).

Kopfschüttelnd wird mancher Leser die Ueberschrift betrachten. Gilt doch Liszt nicht bloß als größter Virtuose aller Zeiten, sondern als Schöpfer von lauter haarsträubend schwierigen Virtuosenstücken, wie der 2., 12. und 14. Rhapsodien, der Paganini-Uebertragungen und der Etudes d'exécution transcendante. Und nicht ganz mit Unrecht steht er in diesem Geruch. Ich erinnere mich noch der maßlosen Bewunderung, die ich als Konservatorist für Kameraden empfand, die Liszt spielen durften. Lange glaubte ich selbst, der Meister habe nur unausführbare Werke verfaßt, und der hohe Preis derselben schreckte mich auch ab vom Kauf. Erst mit dem Freiwerden derselben vor einem Jahr erstand ich eine Menge von Heften und fand darin so viel hübsche, eingängliche und packende, dabei oft kaum mittelschwere Stücke, daß ich die leichtesten und gewinnendsten unseren Lesern namhaft machen und den Kollegen für den Klavierunterricht wärmstens empfehlen möchte.

Zuvor noch einige allgemeine Bemerkungen über Liszt als Klavierkomponisten: Seine Kompositionen haben meist größeren Umfang. Miniaturen, wie sie Beethoven (Bagatellen), Schumann (Albumblätter usw.) und auch Chopin (Préludes) schrieben, sind bei ihm sehr selten. Er hatte einen „langen Atem", neigte zur Reflexion und zu improvisatorischer, deklamatorisch-pathetischer Haltung der Gedanken und freier, von einem offenen oder versteckten Programm bestimmter Form. Die meisten Klavierstücke besitzen eine stark akzentuierte Melodie, die dann in verschiedenen „Stimmlagen" und Versen durchgeführt, oft von brillanten Kadenzen unterbrochen wird und zum Schluß in der Regel eine mächtige, temperamentvolle Steigerung durch Oktaven und dicke begleitende Akkorde erfährt. So finden wir wenig intime Stücke, sondern der Mehrzahl nach feurige, grandiose, äußerlich wirkungsvolle Tondichtungen, deren Gefühlsinhalt zwischen den Extremen heroisch-pompösen Einherstolzierens, kettenrasselnden Verzweiflungsschmerzes und andererseits einer bis zur Sentimentalität gehenden, süß-schmachtenden, verzückten Wonnesamkeit sich bewegt. Polyphonie, etwa von der Schumannschen freien Art, suchen wir vergebens; dagegen wird der sich für moderne Harmonik Interessierende für sein Forschen reiche Weide finden. Liszt führt die Linie „Schubert-Chopin" weiter, erstrebt Befreiung vom Tonalitätszwang (Annäherung der Tonarten), liebt Leitton- und Terzmodulation, Verwendung alterierter Klänge, enharmonische Umdeutungen; er neigt zu einer oft äußerlichen Chromatik und zum Gebrauch kirchentonartlicher und zigeunerlicher Wendungen. Er hat sicher Wagner stark beeinflußt, ihm das harmonische Handwerkszeug für Ring, Tristan und Parsifal geschmiedet. Daß der Pädagoge dem Komponisten Liszt oft über die Schulter schaut, merken wir an den vielen Ossia-Stellen, Erleichterungen oder anderen Versionen, die freilich bei der Schwierigkeit seines Satzes sehr willkommen sind. Bezeichnend für Liszts Art sind endlich die Tremoli, die auf äußere oder innere Stürme deuten, und die unheimlich tiefen Baßtöne, deren Verwendung wohl auf sein Streben nach robuster, massiger Konzertwirkung zurückzuführen ist und ein feines Ohr oft beleidigt. Ueber den gewaltigen, technisch und vortraglich bildenden pädagogischen Wert der Lisztschen Klavierstücke brauche ich kein Wort zu verlieren. Mit Recht weist L. Ramann, die verdiente Liszt-Biographin, darauf hin, daß das kleinste Stück von Liszt — und wäre es nur eine Liedtranskription — eine Fülle neuer Spielarten enthält, die man kennen und lernen muß, ganz zu schweigen von den großen Werken, die unerhört Kühnes und Glänzendes in technischer Hinsicht bieten und anfangs für unausführbar galten.

Doch nun zur Besprechung der leichten und mittelschweren Stücke. Die meisten der folgenden sind in der billigen, aber guten, von Klindworth und Schmid-Lindner besorgten Einzelausgabe Schott erschienen. (Jede Nummer kostet 35 Pf.) Schade nur, daß bei den Einzelausgaben hie und da der originale erklärende Einleitungstext in Prosa oder Poesie fehlt. (Die Ausgaben Peters und Breitkopf bieten eine ziemlich willkürliche Auswahl und lassen manches wertvolle Werk weg.)

Mit Recht am beliebtesten sind die liedförmigen Consolations. Wie die „Liebesträume" 1850 entstanden und veröffentlicht, zeigen sie des Meisters Eigenart in harmonischer und technischer Beziehung voll entwickelt und sind doch leicht zu spielen. Die innerlichsten sind Nr. 1 und 4, von edler Melodiosität und tiefster religiöser Empfindung. — Man benütze die Ausgabe Germer bei Breitkopf & Härtel!

Nr. 1 in E dur, in feierlichen, synkopischen Klängen beginnend, moduliert über gis moll und G dur nach E dur zurück. Der Mittelteil trägt einen leidenschaftlicheren Anstrich. Reizvoll sind die Orgelpunkte und liegenden Töne auf h und h^1.

Nr. 4 in Des dur hat gleichfalls hymnischen Charakter und synkopierte Rhythmen. Es moduliert nach b moll, des moll, dann durch enharmonische Verwechslung (des-cis) über fis moll nach D dur, von hier durch abermalige enharmonische Gleichsetzung zurück nach Des dur, darauf über E dur, e moll und g moll vermittelst des verminderten Septakkords g b des e nach Des dur zurück.

Nr. 5 in E dur wiegt leichter und hat mehr sentimentale Haltung in der Art der Wiener Sehnsuchts- oder Hoffnungswalzer. Die Form ist A B A B C. Die vielen schmachtenden Vorhalte bilden die Grundsignatur des hübschen Tonstücks. Die doppelten Vorhalte in Takt 12 bezw. 32, 14 bezw. 34, die Nonenklänge in Takt 16, 17, 19 bezw. 36 und 37 und die Vorhalte in Takt 45 und 53 gehen bis an die Grenze des Geschmackvollen.

Nr. 2 in E dur, ist auch reichlich liebe-, wehmut- und sehnsuchtsvoll. Instruktiv ist die Verteilung der Melodie unter die beiden Hände. Die harmonischen Wendungen sind typisch für Liszt. In Takt 13 und 14 moduliert er vermittelst des alterierten $\text{II}^{7}_{5\sharp}$ von E dur, der = C $\overset{7}{\text{IV}}{}_{1\sharp}$ gesetzt wird, nach C dur, in Takt 19 und 20 auf dem umgekehrten Weg zurück nach E dur, wobei der erniedrigte wehmutsvolle Nonenvorhalt $^{c^3}_{c^2}$ vor dem $^6_4$-Akkord von E dur I nicht nach h aufgelöst wird, sondern nach $^{gis^1}_{gis^2}$ abspringt. Ein ähnliches Spiel wiederholt sich in Takt 42/3 und 50/1. In Takt 54 und 58 haben wir den Dreiklang der 6. Stufe von G dur in doppelter Erniedrigung (also G $\text{VI}^{5\flat}_{1\flat}$), so daß er wie Es dur I klingt. In Takt 59 wird es = dis gesetzt und vermittelst des H VI nach H dur moduliert. Der scheinbare G dur-Klang in Takt 62 ist in Wirklichkeit der $\text{VI}^{5\natural}_{1\sharp}$ von H dur; er wird in Takt 66 zum V von c moll, worauf in Takt 68 der alterierte $\overset{7}{\text{IV}}{}^{3\natural}_{1\sharp}$ von c moll = E dur $\overset{7\sharp}{\text{VII}}$ gesetzt nach E dur I zurückführt. In Takt 72 haben wir den dreifach alterierten $\overset{7\sharp}{\text{IV}}{}^{3\natural}_{1\sharp}$ von E dur. Die Form ist leicht erkennbar: zwei Verse mit Zwischenspiel; der zweite Vers steht zuerst auf der Oberdominante und kehrt in der Schlußerweiterung zur Tonika zurück.

Nr. 3 in Des ist ein Notturno nach Chopins Vorbild, eine süß-wehmütige, bei der Wiederholung in pathetischen Oktaven einherschreitende Melodie. Schwierigkeiten macht die Triolenbegleitung der Linken im Zusammenklang mit den geradteiligen Achteln und den wie Rosenwölkchen aufsteigenden Sechzehnteln der Rechten. Die Form ist übersichtlich, es sind drei Verse. Vers 2 und 3 werden durch einen großen, modulierenden Durchführungssatz getrennt. Wunderlieblich klingt die Modulation nach F dur (von Takt 31 ab), a moll, A dur und nach Des zurück. Die Kadenz in Takt 55/6 ist auf dem $\text{VI}^{5\flat}_{1\flat}$ von Des dur aufgebaut.

Nr. 6 in E dur ist ein bezeichnendes Beispiel für den mit stark akzentuierter Melodie arbeitenden Stil Liszts, darin verwandt mit dem gleichfalls nur mittelschweren, aber noch schöneren und dankbareren zweiten „Liebestraum". Die Melodie liegt meist in der Mitte des Klaviers, in der Alt- und Tenorlage, taucht aber auch in der Diskant- und Baßlage, oft durch Oktaven verstärkt, auf und wird von Arpeggien um-

spielt, deren Sprünge Schwierigkeit machen. Wie die symphonischen Dichtungen setzt das Stück nicht sofort mit dem unzweideutigen I der Tonart E dur ein, sondern mit dem V von cis moll und erreicht erst auf einem Umweg die Tonart, ein kluges Mittel, den Hörer zu spannen. Die Form besteht aus einer sich steigernden Folge von 3 Versen. **Zwischen** Vers 2 und 3 steht ein modulierender Mittelsatz, der f moll, fis moll und Gis dur berührt. Ein Schlußanhang läßt den das ganze Stück beherrschenden Hauptgedanken in neuer harmonischer Beleuchtung erscheinen. Im 16.- bezw. 8.-letzten Takt klingt der alterierte $VI_{1\natural}^{5\natural}$ von E dur wie der I von C dur, ebenso die Neapolitanische Sext von E dur ($II_{1\natural}^{5\natural}$) im 4.- und 12.-letzten Takt wie F dur I.

Die „Pastorella delle Alpi" aus den Rossini-Soirees (1838) Schott Nr. 6307, eine packende Tyrolienne, ist ebenso primitiv wie leicht, doch sind etliche unbequeme Stellen zu überwinden.

Einige einfache, aber tiefempfundene Stücke sind in den **Harmonies poétiques et religieuses** (nach Gedichten Lamartines) 1853 erschienen, enthalten. Ganz schlicht ist das Pater noster (Schott 6466), ein psalmodierendes, in der Art der katholischen Liturgie gehaltenes kurzes Stück. Einschmeichelnder ist das Ave Maria (Schott 6461), von bezaubernder Melodiosität und innigstem und vornehmstem Gefühlsausdruck. Wie beim Pater noster sind lateinische Textworte unterlegt. Wir haben es wohl nicht mit Bearbeitungen eigener Lieder zu tun (wie bei den Sonetten, Liebesträumen, Loreley), auch nicht fremder Gesänge (wie bei dem Miserere nach Palästrina, dem Lacrimosa nach Mozart), sondern mit selbständigen Klavierpoesien, Ausströmungen einer „durch Religion geläuterten und geheiligten menschlichen Liebe des christlichen Gefühls". Manche kirchentonartliche Wendungen geben den beiden Werken weihevolle Haltung. Eine verwandte, noch gesteigerte Andachtsstimmung, aus verwehenden Glockenklängen, Weihrauchduft und ätherisch-himmlischen Tönen gemischt, atmet das Angelus, das Gebet zu den Schutzengeln (Schott 6294), aus der **III. année de pélerinage**, einer ziemlich spät erschienenen Sammlung dem Höchsten zugewandter Stücke, die größtenteils in der entrückten Muße des Aufenthalts in der Villa d'Este entstanden. Das Angelus ist weit ausgesponnen, ohne sonderlich plastische Gedanken, aber kennzeichnend für die kompositorische Richtung seiner letzten, nur dem Kirchlichen und Ueberirdischen zugewandten Zeit. Wer Liszt also als **Pater seraphicus et ecstaticus** kennen lernen will, wird gern zu dem märchenzarten Stück greifen, das auch für Harmonium oder Streichquartett gedacht ist. Blutvoller ist **Hymne de l'enfant à son réveil** (Schott 6467), in der Spielart der „Liebesträume", von liebenswertester Melodik, mit einigen überraschenden Modulationen, auf der letzten Seite voll erfrischender Rhythmik und lebensfroher Steigerung.

Als musikalische Auswirkung von Schweizer Eindrücken und der Lektüre Byrons und Sénancourts stellen sich die 1835/37 in der Schweiz komponierten, aber erst viel später (1855) gedruckten Stücke der **I. année de pélerinage** dar. **Mal du pays** (Heimweh) (Schott 6276), ist aus deklamatorischen Melodiefloskeln und pastoralen Motiven, aus bitteren und süßen Gefühlen gemischt. Neben eigenartigen Orgelpunktbildungen in Verbindung mit Chromatik und technisch unbequemen Akkordineinanderschiebungen Schumannscher Art fallen im 8.-letzten Takt eine kühne Neapolitanische Sext (e $II_{1\sharp}$) und die wirkungsvolle Alterierung der II. Stufe von e moll, $II_{3\sharp}^{7}$, auf.

Das hübsche, unbedeutende, aber leichte Pastorale (Schott 6269) steigt in Terzen und Sexten über einem langen Orgelpunkt auf und ab. Man belebe das naiv-fröhliche Stück durch dynamische und klangliche Feinheiten. Der Mittelsatz in H mit seinen Dudelsackquinten bereitet dem Anfänger durch die Quartolen etwas Schwierigkeit. Die Viertakter sind zu Sechstaktern erweitert. Um rhythmische Deutlichkeit zu erreichen, betone man den 7. Takt des 2. und 4. Satzes in H besonders. Während die Pastorali sonst in F stehen, steht das vorliegende in E; das deutet auf Frühlingsstimmung. Eglogue (Hirtenlied) (Schott 6275) in As dur ist von schwelgerischem Wohlklang, verlangt große, spannfähige Hände und ist eine ganz hervorragende Uebung für die schwachen Finger der Rechten, sowie eine gute Trillerstudie für die Linke. In Takt 6—9 gemahnt die Akkordfolge I VI IV an den Anfang des Gralsmotivs. Auf S. 2, 3. Reihe, beachte man die schönen Vorhalte, S. 3, 3. Reihe, die Gesangsstelle der Linken, auf S. 4, unten im 7.- und 8.-letzten Takt die reizvolle Neapolitanische Sext a cis e = bb des fes = $II_{1\flat}^{5\flat}$ von As dur. Der Penseroso (Der Gedankenschwere), Schott 6279, aus der **II. année de pélerinage**, entstand in Italien ums Jahr 1837—39. Die Versenkung in die Lektüre Dantes und Petrarcas, in die Kunstschätze der Museen zeitigte eine Reihe von stimmungsvollen und farbigen Tongemälden. Es war wohl das erstemal, daß ein Komponist Werke der Plastik und Malerei in Musik umsetzte und damit dem Gedanken der Verwandtschaft der Künste bewußten Ausdruck gab. Zugleich zeigt sich darin sein Weltbürgertum und die beneidenswerte Vielseitigkeit seiner Bildung. Der erwähnte Penseroso entstand unter dem Eindruck der Statue des Medizeers Lorenzo von Michel-Angelo in der Sakristei von San Lorenzo in Florenz und ist eine Art Trauermarsch in cis moll, der harmonisch ungewöhnlich fesselt. Sequenzenartig durchwandert er die Tonarten cis-, a-, e-, c-, g moll usw. Liszts Lieblingsakkord, der expansive übermäßige Dreiklang, der in der Faust-Symphonie eine so große Rolle spielt und in seiner Mehrdeutigkeit ein gefügiges Modulationsmittel darstellt, herrscht auch hier vor. Am Schluß häufen sich Folgen von Sept- und Nonenakkorden mit Vorhalten. Das düstere Stück bietet keine technische, sondern nur Leseschwierigkeiten[1].

Einen wirkungsvollen Gegensatz dazu bildet die **Canzonetta del Salvator Rosa**, des Banditen- und Schlachtenmalers aus dem 17. Jahrhundert (Schott 6280), ein männlich kräftiges und stolz beflügeltes, heiteres Marschlied, dessen übergelegter italienischer Text uns verrät, daß der Maler ruhelos von einem Ort zum anderen und von einem Liebesabenteuer zum anderen eilte, ohne für sein Sehnen Frieden zu finden. In variiertem und sich steigerndem Satze wird das packende Motiv durch verschiedene Stimmlagen, Oktaven und Tonarten geführt. Wenn nach Mendelssohn die Baßführung für die Wertung eines Stücks entscheidend ist, so ist die Canzonetta vortrefflich.

Von den Soirées musicales de **Rossini** hat A. Rose im Verlag Bisping in Münster i. W. eine billige und trefflich befingerte Ausgabe für den Unterricht in zweierlei Fassung, Original und erleichtert, veröffentlicht, die wir warm empfehlen können. Ist der innere Gehalt dieser Klavierübertragungen auch nicht groß, so sind es doch dankbare, zum Teil (wie die **Regatta veneziana** und die **Danza**) famose Unterhaltungsstücke. Von den bekannten und beliebten Wagner-Bearbeitungen sind Elsas Traum, ihr Zug zum Münster, der Abendstern und der Marsch zum Gral am leichtesten. Der „Einzug der Gäste" aus Tannhäuser und das Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer sind glänzendere Leistungen der Lisztschen Transkriptionskunst, aber bedeutend schwerer. Genußreich und brillant sind auch die 9 Soirées de Vienne (billig bei Peters), in denen Liszt die schlichten, liebenswürdigen Walzerträume Schuberts moderner frisiert und konzertwirksam gemacht hat. Nr. 1, 2, 5, 7 und 8 sind mittelschwer, die andern sind einen Grad schwieriger. In allen sind Geistesblitze in Menge ausgestreut. Sie sind technisch ebenso fördernd, wie die Hunderte von Liedbearbeitungen nach Schubert, Schumann, Beethoven, Franz, Mendelssohn, Chopin, die früher sehr viel gespielt wurden und als Bahnbrecher für das Bekanntwerden der genannten Tonsetzer und die Verbreitung ihrer Werke dereinst wichtig und verdienstvoll waren, heute aber an Beliebtheit eingebüßt haben.

[1] Die Absicht, den Ausführungen des Herrn Verfassers eine Notenbeilage, die harmonische Analyse des Stückes, beizugeben, hat sich leider nicht verwirklichen lassen. Die Schriftltg.

Als mittelschwer seien noch folgende Nummern zum Studium oder zur Unterhaltung angeführt: Die Etüde „Paysage“, ein Vortragsstück idyllischen Charakters, von weicher Stimmung, eine Uebung im Legatospiel und schnellen Wechsel von Akkorden. Für kleine Hände oft beschwerlich. Das Impromptu in Fis (wie Paysage im Liszt-Album Breitkopf & Härtels), verwandt im Wohllaut und in der Harmonik mit den „Liebesträumen“, auch durch eine Kadenz erschwert. Die „Liebesträume“ selbst, von sinnlichem Klangreiz ohnegleichen, in Melodie, Harmonik und Satz gleich hinreißend, wie im Gefühlsausdruck. Wie erwähnt, ist der zweite Liebestraum am leichtesten, die andern sind durch Kadenzen erschwert. Die Valse-Impromptu (1853) und I. Valse oubliée (Verlag Peters, 1881) sind wie das Albumblatt (Schott 6317) elegante, in nicht allzu schnellem Tempo schon zu bewältigende Salonstücke feiner Art. Saloncharakter trägt auch die Barkarole „Au lac de Wallenstadt“ (Schott 6268), nicht sonderlich bedeutend, eine treffliche Spannübung (mit dem Lisztschen Originalfingersatz) bezw. Untersetzübung für die Linke.

Das Andante lagrimoso (Schott 6471), meditierend, zu weit ausgesponnen, im zweiten Teil unbequem geschrieben, aber ziemlich leichter als die vorhin genannten. Von dankbarster Konzertwirkung, zugleich aber von innerstem Feuer durchglüht ist die Chapelle de Guillaume Tell (Schott 6267), ein feierlich-erhabenes Gebet, mit stürmisch gewitternden Tremoli und echogetragenen Rufen im Mittelsatz und mächtiger Schlußsteigerung.

Die beiden Threnodieen (Klagelieder) „Aux Cyprès de la Villa d'Este“, aus der III. année de pèlerinage, spät, etwa 1880 veröffentlicht (Schott 6295/6), sind harmonisch neutönerisch, von Windesrauschen, Seufzern und himmlischen Trostesworten durchklungen, wahre symphonische Dichtungen. Diese Bezeichnung verdient auch im höchsten Maße das Stück: Sunt lacrimae verum (Schott 6299), in ungarischer Manier, ein düsteres Seelengemälde von unerhörter Leidenschaft und Schmerzensgewalt, darin fast noch übertroffen von den ziemlich schwereren Funerailles (Schott 6468/9), einem wahrhaft gigantischen Nachtbild, voll Aufschreien und tobenden, dröhnenden Berserkerschlägen. Der Schlußteil ist eine allzu getreue Nachbildung des basso ostinato in Chopins As dur-Polonaise. Aehnliche Kolossalgemälde, voll Sturm und Drang, voll Oktaven- und Akkordgebraus, dabei äußerst dankbar sind Sursum corda (Schott 6301) und Invocation (6460). Das erstere ist dadurch besonders interessant, daß es wohl erstmals in Europa die heute so beliebte Ganztonleiter verwendet; man denke vor etwa 40 Jahren! In lichter Farbe und zarten Glockenklängen erklingen die Cloches de Genève (Schott 6277) und das Sposalizio (Die Verlobung Mariä, nach dem Bild von Raffael in der Brera in Mailand, Schott 6278), beide auf Glockenmotiven aufgebaut, von berückendem Melodiezauber. Das letztgenannte Stück enthält die berühmte Vorahnung des „Waldvogels“. Schöneres hat Liszt kaum je geschrieben, er ward damit auch der Vorläufer der Allermodernsten, Debussys, Scotts u. a. Noch viele prächtige Tonbilder wären zu nennen, wie die bestrickenden Sonette, die Bénédiction de Dieu, Au bord d'une source, Les jeux d'eau d'Este usw.; doch sind sie zu schwierig, und wir weisen zum Schluß nur noch darauf hin, daß unter den Klavierbearbeitungen der bei Breitkopf erschienenen 12 symphonischen Dichtungen manche, wie Tasso, Préludes, Orpheus zur Not auch einer mittleren Technik zugänglich sind.

Alfred Lorenz: „Die Mondscheindame“.

Uraufführung am Bad. Landestheater in Karlsruhe.

In der Karlsruher Oper wurde von deren langjährigem Kapellmeister Alfred Lorenz vor Jahren ein Tondrama „Der Mönch von Sendomir“ (nach Hauptmanns Elga) und seitdem zwei kleinere Bühnenwerke aufgeführt. Dem Zug der Zeit folgend, hat Lorenz neuerdings eine Operette komponiert, die am 18. Oktober am jetzigen Badischen Landestheater ihre Uraufführung erlebte. Titel: „Die Mondscheindame“, Verfasser des Librettos: Pordes-Milo und Bernstein-Sawersky. Handlung: Ein Berliner Kommerzienrat, der mit einem Taler Grundkapital seine Laufbahn anfing, mehrfacher Millionär ist, bei jeder Gelegenheit auf seinen Geldsack klopft, fortwährend „Mir“ und „Mich“ verwechselt, sich als Kunstmäzen aufspielt, besucht seinen Maler-Neffen in Alexandrien, wo dieser vergeblich ein Modell sucht. Er findet es in einer arabischen Straßentänzerin und entbrennt für sie in heißer Liebesleidenschaft in einer Mondscheinnacht. Die braune Schöne macht aber auch den Onkel Kommerzienrat liebestoll. Der nimmt sie mit nach Berlin, um sie zu heiraten. Und nun entspinnt sich ein Kampf zwischen Onkel und Neffe um den Besitz der Tänzerin. Aber El-Thamar überlistet den Alten und der Junge bleibt Sieger.

Besser als die Dichtung ist die Musik. Es pulsiert in ihr rhythmisches Leben und es ermangeln ihr nicht lebhafte Farben. Von der Einwirkung fremder Ideen-Assoziationen nicht ganz unberührt geblieben, ist in ihr Exotisches, Romanisches und Deutsches formgewandt zu manchem melodisch und harmonisch ansprechenden Gebilde verarbeitet. Es entsteht ein Stil, der einigemal den leichtbeschwingten Ton der Operette trifft, im allgemeinen sich jedoch mehr dem der Oper nähert. Das hiedurch aufkommende Pathos will sich mit den harmlosen Bühnenvorgängen nicht immer zusammenreimen. Der Komponist leitete sein Werk selbst. Die Hauptrollen (Mondscheindame, Alfred, Kommerzienrat) fanden in Elisabeth Friedrich, Hellmuth Neugebauer und Otto Hans Norden ausgezeichnete Vertreter. Auch die zahlreichen Nebenfiguren wurden durch erste Kräfte verkörpert. Autoren und Darsteller des Stückes sahen sich lebhaft gefeiert. F. Schw.

E. Istel: Verbotene Liebe; Maienzauber.

Uraufführung am Reußischen Theater in Gera am 18. Oktober.

Istels komische Opern sind ein interessanter Versuch, die komische Oper, die in den letzten Jahrzehnten so wenig anerkannte Meister gefunden hat, zu beleben und mit neuem Geiste zu erfüllen. Das ist ein Unternehmen, das über die eigentlichen Bezirke der Musikgeschichte hinausreicht und eine beträchtliche Bedeutung für unsere Kultur, für die Gesundung unseres Volkslebens besitzen könnte. Wenn es gelänge, an Stelle der seichten und nur auf die niederen Instinkte berechneten Operetten in der modernen komischen Oper eine frohe und harmlose, volkstümliche und doch zugleich geschmackvolle Unterhaltung zu schaffen, so wären damit die üblen Geister verbannt, die sich jetzt auf unsern Bühnen grinsend breit machen.

Istel bringt für seine selbstgewählte Aufgabe zunächst das eine mit, daß er weiß, um was es sich handelt und was er will. Aus der Geschichte der komischen Opern hat er erkannt, wo die Grundbedingungen für die Schaffung einer solchen Oper liegen. Die große Not der Komponisten ist das Textbuch. Hier gilt es Handlungen zu erfinden, die wirklich komisch und durch ihre Uebersichtlichkeit wirksam sind, hier gilt es Situationen und Rollen zu schreiben, die dem Musiker Gelegenheit zu charakterisieren geben. Die Musik soll froh und leicht bewegt sein, an das Lied anknüpfen, unbekümmert darum, ob ein überfeinerter Geschmack die Melodien gewöhnlich findet.

Angesichts der beiden Opern entsteht die Frage: ist Istel derjenige musikalische Charakter, der die komische Oper fördern und innerlich ausgestalten kann? Es könnte ja auch sein, daß er durch musikgeschichtliche und theoretische Erwägungen zu seiner Aufgabe gekommen wäre, ohne den inneren Drang, die zwingende Anlage dazu zu besitzen. Zunächst der Text. Istel hat ihn, vielleicht der Not gehorchend, selbst geschrieben, für die erste Oper in Anlehnung an ein Lustspiel von Friedrich Halm, für die zweite auf Grund eines Intermezzos von Cervantes. Ein Dichter ist er nicht, das steht fest. Es fehlt ihm, zumal in der ersten Oper, die Kraft, eine Handlung komisch zu gestalten. Eine Gelegenheit nach der andern läßt er sich entgehen, nur das Vor- und Nachspiel weisen bescheidene Ansätze zur Komik auf. Die Handlung selbst schleppt sich träge von Soloszene zu Soloszene, erst der zweite Akt nimmt einen etwas größeren Aufschwung. Anders ist's im zweiten Werk. Hier ist es Istel gelungen, eine harmlos komische Handlung in strafferer Szenenführung komisch und dramatisch belebt zu gestalten, hier hat er sich musikalisch wirksame Situationen und Rollen geschaffen.

Bei dieser Sachlage wäre es ungerecht gegen den Musiker Istel, wollte man die musikalische Würdigung auf das erste, größere Werk gründen. Da ist er zweifellos sich selbst im Wege gewesen. Die Eintönigkeit der Handlung wirkt auf die Musik zurück, die Erfindungskraft setzt hier wie dort aus. Gewiß gibt es auch hier musikalisch Wertvolles und Wirksames: das erste Zwischenspiel, das Quartett im

zweiten Akt, das motivisch durchgeführte Schlummerlied. Aber die eigentlichen musikalischen Anlagen Istels treten doch erst im „Maienzauber“ ins rechte Licht. Da zeigt sich dann, daß Istel eine gute und flüssige Erfindung für Melodien besitzt (rhythmisch ist er weniger begabt). Niemals verleugnet er den feinen musikalischen Geschmack, überall offenbart sich der gebildete, geistreiche Musiker. Besonders glücklich ist sein Orchestersatz. Sein Orchester ist allerdings modern, aber niemals überladen, mehr begleitend, und doch motivisch und klanglich voller Feinheiten. Das nimmt für den Komponisten ein, daß er einen feinen und wohlklingenden, wirklich durchgeführten Satz zu schreiben versteht, daß seine musikalische Deklamation einwandfrei ist. Er verliert sich nicht in Spitzfindigkeiten, sondern der musikalische Wohlklang ist ihm oberstes Gesetz. Seine eigentliche musikalische Anlage scheint allerdings mehr auf dem Gebiet des Lyrischen als des Komischen, des Geistigen als des Instinktiven zu liegen; die komische Oper ist ihm mehr musiktheoretische Forderung als inneres Gesetz und natürliche Anlage. Für wirkliche Komik ist er zu intellektuell veranlagt.

Der Erfolg beider Opern, besonders der letzten, war zweifellos groß, zumal da sich alle Mitwirkenden ihrer Aufgabe mit warmer Hingabe angenommen hatten. Und er war auch verdient, denn hier sind musikalisches Wissen und Können am Werk gewesen. E. Wennig.

Rich. Strauß: „Die Frau ohne Schatten“.

Uraufführung an der Wiener Oper am 10. Oktober.

Ev. Lucä I, 35: „Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der heilige Geist wird über dich kommen und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten.“ Und Lenau in der Dichtung von der „Anna“, die nach einer schwedischen Sage sich gegen Kindersegen gefeit hat: „verfluchtes Weib — keinen Schatten wirft dein Leib“. Hier die zwei Wurzeln dieses Symbols, das den Schatten, den die Frau wirft, zur Fruchtbarkeit umdeutet: der Mythus des Nordens und die Mystik des Orients.

Symbole auf der Bühne! Symbole in der Oper!

Erinnern wir uns. Die nordische Sage regierte die teutonische Nach-Wagner-Oper unbeschränkt. Noch Strauß hat ihr einen „Guntram“ geopfert. Ihr folgte, wie in Wirklichkeit, die jüngere, liebliche Schwester, das deutsche Märchen Humperdincks. Aber eine mystisch-verbohrte Gegenwart verlangt Tief- und Uebersinn, Beziehung und Bedeutung. Das Märchen wurde symbolisch. Pfitzners: „Rose vom Liebesgarten“, Schrekers „Das Spielwerk und die Prinzessin“ sind in diesem Sinn Vorläufer des neuen Hofmannsthal. Die Rose leuchtete, das Spielwerk erklang; ist ein Schatten ein musikalisches, ist es auch nur ein bühnenmögliches Symbol? Ist Schattenlosigkeit überhaupt darstellbar? In diesem Schatten eines Schattens wollte der Dichter kämpfen, um diesen Schatten gruppierte er tausend und zwei Märchenzüge von hier und dort, literarische Finessen aus alten Kulturen, psychologische Kleinkunst aus vielen Zonen und schuf ein — Schattenspiel schattenhaften Geschehens.

Das Theater ist selber Symbol. Wir nehmen das Symbol real, alles Bühnengeschehen für wirklich. Die Bühnenwirklichkeit darf noch dem Nachdenklichen eine symbolische Ueberbedeutung enthüllen, sie muß aber auch ohne diesen Schatten des Symbols im Lichte der Wirklichkeit klar sein. Der Turm des Baumeisters Solneß ist ein wirklicher Turm, das Drama ein vollkommenes Theaterstück, auch ohne die tiefere Bedeutung. Die Blinden Maeterlinks sind wirklich blind; ich brauche mir gar nicht mehr dabei zu denken, und der Vorgang ergreift. Der nur-symbolische Vorgang, der erst durch Erläuterung, Nachdenken, Ausdeutung, metaphysische Uebertragung verständlich wird, ist theaterfeindlich. Daran sind „Rose“ und „Spielwerk“ gescheitert. Wie erst das gehäufte Symbol! Eine Quelle des Lebens, eine Schwelle des Todes, ein realisierter Wunschtraumgedanke, ein Kahn auf Mondbergen, Gesang von Ungeborenen, unbekannte Uebermächte, Traumgesichte und mystische Tempel mit verborgenen Keikobads und unverständlichen Weisheitschören. Wie erst, wenn durch das Wort, das Faust überfaustet und der Weisheit letzten Schluß hier in den Schatten stellt, dank den Künsten geheimnisvoller Verschleierung alles Gleichnis zum Unzulänglichen wird. Frei nach Goethe: der Zauberflöte dritter und vierter Teil...

Dieses Märchen, das so wenig eines ist, wie Andersens kunstreiche Nachtigall eine echte, erzählt von einem Kaiser der „südöstlichen“ Inseln, der mit der Tochter eines Geisterfürsten Keikobad seit bald einem Jahre vermählt ist. „Er ist ein Jäger und ein Verliebter und sonst nichts —.“ Sie wirft keinen Schatten, ist unfruchtbar, obwohl das Kind eines Menschenweibes, das menschlich „gebar“. Nur Keikobad, der Unsichtbare, vermöchte zu sagen, wie sich die Geister vermehren! Noch drei Tage und die Frist ist um. Bleibt sie schattenlos, so muß der Gatte versteinen. Die Schriftgelehrten versichern, daß der Kaiser in seiner eigensüchtig-eifersüchtigen Liebe, die sie von allem, was Mensch heißt, fernhält, und auf den Verkehr mit der gespenstigen Geister-Amme beschränkt, schon daran sei, zu versteinen und darum unfähig, die aus dem Geisterkreis Entführte zu vermenschlichen, zur Mutter zu machen. Daß aber Keikobad dies durch zwölf Monatsboten erst erfragen muß, spricht wohl gegen seine „Uebermacht“. Die Kaiserin muß um jeden Preis einen Schatten gewinnen, die Amme wird ihr dazu verhelfen. —

Einen fremden Schatten — fremde Mutterschaft — verstehe das, wer kann! In dem Färberpaar wird das Widerspiel der unteren Regionen vorgeführt. Auch keine rechte Ehe: der gutmütige, liebevolle, arbeitsame Gatte, und die unverstandene, modern-hysterische Frau. Schattenbegabt und doch nach dritthalbjähriger Ehe ohne Kinder. Warum? Weil sie den Mann nicht liebte? Aber auch das Märchen muß menschlich begründen und auf dem Theater darf ohne Grund nicht einmal eine Tür aufgehen. Ich würde nicht den Schatten im Sack kaufen.

Der Färber Barak, ein tragisch gewendeter Papageno, muß es erleben, daß seine Frau von der hexenden Amme, einer unnatürlichen Tochter Loges aus einer wilden Ehe mit Kundry, durch Schmuck, verführerischen Haremszauber und einen aus Strohwisch verfertigten Liebhaber mühsam gewonnen, ihre ungeborenen Kinder von ihrem Leibe „abtut“ und den Schatten verhandelt. Die Fischlein, in die Pfanne verzaubert, singen mit den Stimmen der Ungeborenen, das Ehebett teilt sich in zwei schmale Hälften, Barak, der nervenlose, hat schließlich doch ein Schwert in der Hand, die Verbrecherin zu strafen, die ihn wohl nur soweit bringen wollte, um sich dann sofort in Liebe vor seinem Zorn zu neigen. „Barak, ich habe es nicht getan! Noch nicht getan! Verräter ward mein Mund an mir, bevor die Seele die Tat getan...“

Aber der Schatten, den sie, wie wir alle bezeugen, nicht mehr wirft, aber die singenden Kinderfischlein, die das harte Herz der Mutter verklagen, — wie ist's damit? Wo ist der Schatten geblieben? Die Färbersfrau hat ihn „bevor die Seele die Tat getan“ verloren, die Amme ist anderer Ansicht: „sie hat es gesprochen mit wissendem Mund, so ist es getan — wir haben den Schatten“, die Kaiserin aber „will nicht den Schatten, auf ihm ist Blut“, „faßt ihn nicht an...“ Wo ist er geblieben? Er will „mit Fleiß den Sinn verdunkeln,“ legt sich breit und hoffnungslos über den dritten Akt, der aus unterirdischen Höhlen, durch Prüfungen, Nebel und Unklarheit beide Paare schließlich zu einem erlösenden C dur-Schluß vereint. Aber vorher? Die Kaiserin weiß, daß sie den Kaiser mit dem Wasser des Lebens besprengen muß, die Amme warnt, daß Geister mit diesem Wasser mehr als Tod, greulich unsagbar teuflisches Unheil rettungslos in sich schlürfen; eine Stimme von oben fordert die Kaiserin versuchend auf, von diesem Wasser zu trinken, um so den Schatten des anderen Weibes zu gewinnen, also wieder nicht durch „anfassen“. Ein anderes Mal soll derselbe Trank das Mittel sein, um den bereits versteinten Kaiser zu erlösen... Wahrhaftig ein mehrdeutiges Symbol, dieser Quell, um nicht zu sagen: Requisit! Aber er wendet's zum Guten: Zwei glückliche Paare, zwei geworfene Schatten und zahllose Stimmen der Ungeborenen (im Orchester!), die ihren im Puppenstand erlebten Goethe in mystischen Chören beschatten... — Ich bin sicher, daß Richard Strauß durch die symbolischen Vorgänge Hofmannsthalschen Tief- und Untiefsinns ohne viel Kopfzerbrechen seinen Weg gefunden hat. Wie dem Färberpaar in der Unterwelt Lichtstrahl, Posaunenruf und Engelstimme, so war ihm sein prachtvoll-gesunder, konfliktslos-glücklicher Musikinstinkt sicherster Führer. Eine unbeschreibliche Leichtigkeit spielt mit den immensen Schwierigkeiten des abenteuerlichen Textes, die aus dem raschen Wechsel der Stimmungen, dem phantastischen Milieu volksfremden Märchens, unklaren psychologischen Beziehungen und nicht zuletzt, wie im „Rosenkavalier“, aus dem Ueberreichtum strömender Wortkaskaden in einem Maße erwachsen, das jedem anderen unbezwinglich geblieben wäre. Denn oft sind Hofmannsthals Reden, um eine seiner unmöglichen Wendungen zu variieren, nicht gerade „mit dem Segen der Widerruflichkeit gesegnet!“ Mit derselben spielerischen Leichtigkeit, die immer unbegreiflicher wird, je näher man sie betrachtet, werden alle technischen Probleme eines kompliziertesten Musizierens so vollkommen gelöst, als hätte es derlei nie gegeben. Allerdings scheint es für Strauß keine anderen zu geben. Nicht aus Kämpfen, nicht aus Katastrophen kommt sein Schaffen geläutert und gereinigt zutage. Er hat nie Not gehabt, mit dem Engel zu ringen, der sich diesem glücklichsten aller Musiker bewundernd zu Füßen legt. Das beneidenswert sichere Gefühl einer unerreichbaren Meisterschaft verführt wohl auch zu einer Vernachlässigung sonst für wichtig gehaltener Umstände. Das zeigt schon die Wahl seiner Texte, die nichts weiter zu bieten brauchen als Anregung in Wort, Vers und Bild. Um eine Weltanschauung geht es hier, allen Verehrern des kultivierten Aestheten zum Trotz, ebensowenig, wie in der Stallatmosphäre eines Ochs von Lerchenau, und wenn Hermann Bahr neulich sagte, er halte die neue Oper für einen Versuch Straußens, sich eine „Weltanschauung anzumusizieren“, so kann ich es gelten lassen, indem ich hinzufüge, daß ein solcher Versuch eben zum Scheitern verdammt ist. „Die Zauberflöte“ ist aus einer Weltanschauung — das war zu ihrer Zeit die Idee der Freimaurerei — **herausmusiziert**. Das ist der prinzipielle Unterschied!

Aehnliches gilt von der musikalischen Erfindung. Beethovens Skizzenbücher zeigen die Kämpfe und Krämpfe, die ein Motiv vom ersten Einfall bis zur endgültig gebilligten Fassung immer wieder verändern. Von Brahms ist bekannt, wieviel an Eingebungen schonungslos vernichtet wurde. Bei Strauß hat man das Gefühl, er habe nie eine Note, die ihm einfiel, verworfen, niemals den ersten Einfall im geringsten geändert. Sieht man die neue Oper daraufhin genauer an, so wird doppelt unfaßbar und bewundernswert, was Strauß aus belanglosen, ja bisweilen banal-kitschigen Motiven gestaltet hat. Dabei stimmt es nicht einmal mit dem Wahrwort, daß es weniger auf das Motiv ankomme (siehe etwa „Eroica“!) als auf das, was daraus wird. Denn aus dem einzelnen Motiv wird bei Strauß auch nicht mehr, aber alle zusammen sind die lebenden Zellen, die einen hochwertigen Organismus aufbauen.

Man spricht viel von dem neuen Stil, der eine Synthese der nervös-impressionistischen „Elektra" mit der melodieseligen „Ariadne" bedeuten soll. Die stilistischen Elemente der „Frau" sind jedenfalls nicht neu. Das Kontrastieren zweier Welten, der voraussetzungslos-modernsten, dabei doch klug tonal und rhythmisch gebundenen Harmonik und ihr gegenüber ein manchmal uferloses Schwelgen in Quartsext- und Dominantharmonien ist seit Salome nicht mehr neu. Höchstens daß das Verhältnis der beiden zu einander sich durch ein weit stärkeres Hinneigen zur „schönen" Melodie, speziell zur schön gesungenen Melodie verschoben hat. Undramatische — sagen wir es nur — Arien, die die Handlung retardieren, wie die Monologe des Kaisers zu Beginn und vor dem Falknerhaus, wie die Szene der Kaiserin vor dem Lebensquell und die viel, viel zu ausgedehnten Schlußgesänge, knüpfen bewußt an den Stil der Vor-Wagner-Oper an. Auch die Kantilene zeigt in ihren kühlen Dreiklangszerlegungen, in ihrem Umwerben des Dominantakkords etwas wie älter-romanischen Einschlag, aber gewiß auch für Straußens Entwicklung nichts grundsätzlich Neues, und wenn man an Wärme der Empfindung, Hitzegrad des Temperaments und Schwungkraft der Steigerungen in den früheren Werken mißt, sogar ein merkliches Nachlassen, ein noch stärker als sonst betontes Vorwiegen von Geistigkeit über Herzlichkeit. Zu den erlesensten und echtesten Eingebungen gehören der Frauenchor im zweiten Bild, das meiste, das in Barak einfältig-menschliche Güte in Tönen charakterisiert, die entfernt aus Galiläa stammen könnten, der sich hoch aufschwingende Zwiegesang des Färberpaares im letzten Akt, und das wimmernde Klagen der Ungeborenen, deren Fünfzahl entgegen der heiligen Siebenzahl des Märchens Straußens alte Vorliebe wiederholt (fünf Juden, fünf Mägde!). Daß es eine Fülle geistreicher Kleinarbeit gibt, nehmen wir bei Strauß für selbstverständlich. Thematische Behandlung, polyphones Meisterdetail, bei architektonisch wundervoll klarer Zusammenfassung großer symphonischer Gruppen, assoziative Verknüpfung der Motive, die beinahe textliche Unklarheit hellseherisch zu deuten, deutlich zu machen vermöchte, wofern es nur überhaupt möglich wäre, Klänge, die zauberhafter wirken, als der ganze faule Märchenzauber des Dichters, unheimliche onomatopoetische Kunststücke wie der Falkenschrei, kurz — alles was Können heißt, zwingt zu widerspruchslosem Respekt, zum selben Respekt, den wir Strauß immer in vollem Maße gezollt haben. Aber — aber, dies alles reicht nicht für tiefere, anhaltendere Wirkung aus, für mehr als fachliches Interesse an der Lösung der technischen Probleme. Denn weitere Probleme kennt dieses Werk nicht, kein Ton klingt nach, wenn sein letzter verhallt ist. Und was man bei Strauß nie erlebt hat, das Interesse erlahmt auf größere Strecken im zweiten und besonders im letzten Teil des dritten Aktes. Zum Respekt läßt man sich zwingen, zur Liebe nicht. Und wenn Strauß gesagt hat, er habe bisher nichts Besseres gemacht, so erscheint eine kleine Korrektur wohl angebracht: Er hat bisher nichts besser gemacht! Gemacht — nicht erlebt! —

Die Aufführung der Wiener Oper war über alle Begriffe vollkommen. Das Orchester unter Schalk, die Bühnenbilder Rollers (leider durch die Not der Zeit billiger als recht), die Besetzung auch der kleinsten Rollen durch erste Kräfte, vor allem die überragende Leistung der Herren Oestvig, Mayr, Manowarda, der Damen Weidt, Lehmann, Jeritza, dies alles gab eine Gesamtwirkung, die den Ruhm einer absterbenden Stadt wieder einmal in hellstem Glanze erstrahlen ließ, eine Wirkung, wie sie in gleich restloser Vollendung heute keiner anderen deutschen Bühne erreichbar sein dürfte. Strauß wurde bejubelt. Ich aber dachte bei mir: Keikobad, der Unerforschliche, sei ihm gnädig und uns! Und schenke ihm bald einen anderen Dichter. Denn wo viel Schatten ist, ist wenig Licht.

Dr. R. St. Hoffmann (Wien).

Kunst und Künstler

— Der rühmlich bekannte Gesangspädagoge am Kölner Konservatorium Professor Ernst Wolff feierte sein 25jähriges Lehrerjubiläum.

— Ignaz Waghalter hat die Partitur einer komischen Oper beendigt, die „Satanie" heißt. Das Buch ist von P. Milo nach einer polnischen Komödie verfaßt.

— Karl Krebs läßt bei Schuster & Löffler in Berlin ein Buch „Meister des Taktstocks" erscheinen, in dem er über die hervorragenden Dirigenten von Gluck bis Nikisch handelt.

— Erich Anders, der von München nach Köln a. Rhein übergesiedelte und durch seine Oper „Venezia" bekannt gewordene Komponist, vollendete in den letzten Monaten die folgenden Werke: Op. 34. Die Auferstehung. Eine Kantate für Soli, Chor und Orchester. Dichtung von Jakob Michael Reinhold Lenz. Op. 35. „Acht Bagatellen" für Streichquartett. Op. 36. „Zehn kurze Variationen und Fughette über ein eigenes Kinderlied", für Streichquartett. Op. 37 ist die Märchenoper „Das goldne Himmelstor" zu der E. L. von Wolzogen den Text schrieb und die ihrer Vollendung entgegensieht. Op. 38. „Drei Gesänge mit Orchesterbegleitung": a) Auf den Tod eines Jünglings (H. Lersch). b) Leben (Hebbel). c) Hochzeitslied (Jens Peter Jacobsen).

— Willi Zinkertz in Krefeld hat mit dem Reger- und Straube-Schüler Emanuel Gatscher und der Liedersängerin Hanna Fehr eine Reger-Vereinigung gegründet.

— In die Direktion des 1870 in Berlin begründeten und seit 1888 von Dir. Paul Stern geleiteten „Mohrschen Konservatoriums für Musik" ist am 1. Oktober ds. Js. der durch sein musiktheoretisches Werk „Das moderne Tonsystem" (Ries & Erler, Berlin 1912) weitesten Kreisen bekannte Kapellmeister Karl Robert Blum eingetreten. Dem Institut ist ein Musiklehrer-Seminar nach den Grundsätzen des Musikpädagogischen Verbandes, eine Opern- und eine Operettenschule mit Kapellmeisterklasse, sowie eine Akademische Meisterklasse für musikalische Vortragskunst angegliedert worden.

— Dr. Max Unger ist zum Schriftleiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" bestellt worden.

— Der Leiter des Leipziger Neuen Männergesangvereins und Halleschen Lehrergesangvereins Max Ludwig ist dem Leipziger Konservatorium als Lehrer für Klavierspiel und Theorie verpflichtet worden.

— Der geteilte Mendelssohn-Staatspreis wurde dem Pianisten Richard Wilens in Berlin verliehen.

— Dem Berliner Musikschriftsteller Wilhelm Klatte, Kritiker am Lokalanzeiger, ist der Professor-Titel verliehen worden.

— Der Erste Kapellmeister der Chemnitzer Oper, Oskar Malata erhielt den Titel eines Generalmusikdirektors. — Keine Stadt ohne Generalmusikdirektor!

— Wilhelm Wendt, früher erster Solotrompeter des Wiener Philharmonischen Orchesters, hat seine Ausbildung als Konzertsänger beendet und wird in Wien zum erstenmal öffentlich auftreten.

— Hofmannsthal läßt seine Dichtung „Die Frau ohne Schatten" auch als Novelle im Verlag S. Fischer, Berlin, erscheinen.

— Cornelis Bronsgeest hat seinen Vertrag mit dem Berliner Opernhaus nicht erneuert und wird nur einigemale in dieser Spielzeit als Gast auftreten. Nach Beendigung einer Gastspielreise durch Skandinavien, die Niederlande, nach Indien und Japan wird er einen neuen Vertrag mit dem Opernhause abschließen.

— Prof. Dr. Artur Seidl in Dessau ist mit und seit Umwandlung des ehemaligen Hof-Theaters in eine Theater-Stiftung als Dramaturg ausgeschieden, um sich seinen musikwissenschaftlichen und anderen Studien zu widmen. Seidl wird demnächst für Dessau musik-literarische Fortbildungskurse nach dem Muster seines bisherigen „Seminars" am Leipziger „Konservatorium der Musik" einrichten, an welchem er sein Lehramt nach wie vor wahrnimmt. In der von ihm geleiteten, von R. Strauß begründeten und im Verlage von C. F. W. Siegel, Leipzig, erscheinenden Sammlung „Musik" soll demnächst ein „Hans Pfitzner"-Bändchen und bei Gustav Bosse zu Regensburg ein größeres Werk: „Musik-Dramaturgie", aus seiner Feder erscheinen.

— Von Roderich von Mojsisovics bringt die „Wiener Kammerkunst" (Leitung Max von Millenkovich) in diesem Winter folgende Werke zur Aufführung: Serenade für Streichtrio Op. 21 (Payne Part.), Violinsonate Op. 29 (C. F. W. Siegel), Lieder (C. F. W. Siegel), „Eine Weihnachtskantilene", Kantate für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel (Handschrift). Mojsisovics hat kürzlich einen Zyklus von acht ineinander überleitenden Tenorliedern (mit Klavier oder Orchester) auf Dichtungen Dr. Robert Grafs vollendet.

— In Kassel mußte ein Konzert des Geigers Henri Marteau abgesagt werden, weil das Publikum erklärt hatte, solange noch ein deutscher Kriegsgefangener von der Entente zurückgehalten werde, wolle es keine Künstler feindlicher Staaten anhören.

— Halberstadt lieferte einen neuen Beweis eifriger Kunstpflege. Nach Zertrümmerung des Heeres löste sich die vom Musikdirektor Fritz Hallmann trefflich geschulte Militärkapelle des 27. Inf.-Regts. auf; um dem jetzigen fühlbaren Mangel an guter Instrumentalmusik abzuhelfen, beschlossen die Stadtverordneten, die dem Theater einen Zuschuß von 100 000 Mark bewilligten, die Gründung eines städtischen Orchesters zunächst mit einer Unterstützung von 15 000 Mark. Als Leiter wählte man Musikdirektor Florenz Werner, in dem man den rechten Mann gefunden zu haben glaubt, weil er durch seine Tätigkeit als Dirigent in Breslau, Dresden, München und während des Sommers in Bad Harzburg auch hier vorteilhaft bekannt war. Er soll im Winter wöchentlich ein Volkskonzert, vierzehntägig ein Symphoniekonzert, außerdem 4 bis 8 philharmonische Konzerte geben. Endlich sind Gastreisen nach Blankenburg, Wernigerode, Goslar und Aschersleben vorgesehen. Man erwartet von Fl. Werner Belebung des gesamten hiesigen Musiklebens. E. St.

— In Köln wurde der „Madrigalchor Sülz-Klettenberg" von Hanns Berkoven gegründet.

— Eine russische Kleinkunstbühne wird Mitte Oktober in Berlin eröffnet. Sie wird als Hauptgebiete pflegen: Ballett, Romanzenvortrag, Zigeunerchor und das Balalaika-Orchester. — So ist's recht! Das große Narrenhaus wäre ohne derlei Klüngel ja auch noch nicht vollständig eingerichtet. Fehlen nur noch Salons zur Pflege echter Chansons, italienische Nächte auf der Oberspree und Nigger-Songs im Freibade. Hoffen wir, daß sie uns wenigstens Anno 1920 nicht fehlen werden!

— In Bonn wird eine Theater-Hochschule errichtet. Für den Lehrkörper kommen vorläufig außer einem Intendanten, Oberspielleiter und Dramaturgen eine Lehrkraft für die gymnastischen und rhythmischen Uebungen (System Dalcroze) und ein Fechtlehrer in Betracht.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Kapellmeister Friedrich Beermann, auch als Komponist bekannt, ist in Berlin, 38 Jahre alt, gestorben.

— In Altona starb der deutsch-holländische Geiger und Dirigent des nach ihm benannten Streichorchesters Rudolf Bignell, der sich durch seine pädagogische Tätigkeit aber auch als Vorkämpfer für Reger einen Namen gemacht hat.

— Der Berliner Konzertagent Robert Sachs ist gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— In Stuttgart fand Ture Rangströms Oper „Die Kronbraut" (Strindberg) bei ihrer Uraufführung freundlichste Teilnahme. Bericht folgt.

— Die Uraufführung der religiösen Oper „Magdalena" von Fritz Koennecke findet am 12. November im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg statt. Gleichzeitig bringen Gera und Erfurt die Novität.

— Die Uraufführung der Oper „Ein Fest zu Haderslev" von Robert Heger findet im November im Stadttheater in Nürnberg statt.

— Albert Noelte, der Dichterkomponist der Oper „Francois Villour", die im Laufe dieser Spielzeit am Karlsruher Landestheater zur Uraufführung gelangen soll, hat soeben die Dichtung zu einer neuen dreiaktigen Oper „Die Herzogin von Padua", der eine Idee von Oskar Wilde zugrunde liegt, vollendet.

— Die nächste Neuheit der Wiener Volksoper ist Puccinis „La Rondine".

— Wilhelm Maukes Chorsymphonie „Das Gold" wird von der Neuen Deutschen Konzertgesellschaft in München am 18. und am 19. November zur Uraufführung gebracht werden. Sie ist für großes Orchester, Klavier, Soli und gemischten Chor geschrieben und füllt den Abend. Ausführende sind unter der Leitung des Geraer Hofkapellmeisters Heinrich Laber das verstärkte Konzertvereinsorchester, der Lehrergesangverein und noch nicht feststehende Solisten.

— Hugo Kauns neues Orchesterwerk „Hanne Nüte" gelangte in Magdeburg unter Dr. Rabl zu einer erfolgreichen Aufführung. Kauns „Dritte Symphonie" wird im Laufe des Winters in München (Pfitzner), sowie in Wien (Weingartner) zur Wiedergabe kommen, während Panzner in Düsseldorf das große Chorwerk „Mutter Erde" zur Aufführung bringen will.

— In Uelzen wurde durch den Oratorien-Verein ein neues Werk des dortigen Organisten H. Mehrkens, die Kantate „Friede" für 4 Soli, Chor, Orchester und Orgel, den Gefallenen zum Gedächtnis und Lebenden zum Gruß, mit großem Erfolge gesungen, so daß am 9. Oktober eine Wiederholung stattfinden mußte. Die Solisten waren Frln. E. Sojchinski (Sopran), Uelzen, eine frühere Schülerin des Komponisten, Frln. E. Dencker (Alt), Kassel, die Herren Konzertsänger Sattelberg (Tenor) und Sommermeyer (Baßbariton), Hamburg.

— Der Musikverein in Leoben bringt unter R. v. Mojsisovics „Violinsonate Op. 29" zur örtlichen Erstaufführung.

Allgemeine Geschichte der Musik

Nachlieferung von Einzelbogen

Abonnenten der „Neuen Musik-Zeitung", denen zur Ergänzung dieses schönen Werkes Bogen des 1., 2. oder 3. Bandes fehlen, können solche, solange Vorrat, durch jede Buch- oder Musikalienhandlung oder (zuzüglich Versandgebühr) unmittelbar vom Verlag nachbeziehen. Jeder Band wird auf Wunsch auch gebunden geliefert. Preis eines Bogens 30 Pf. — Einbanddecken zu Band 1, 2 und 3 je 1.50 Mk. zuzüglich 20% Teuerungszuschlag.

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Für frühere Feldzugsteilnehmer.

Den Tausenden von Musikfreunden, die während des Krieges unsere Neue Musik-Zeitung nicht halten konnten, möchten wir den Nachbezug der vier Kriegsjahrgänge empfehlen. Der Preis ist für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 Mk. 8.—, für Jahrgang 1918 (Okt. 17 bis Sept. 18) Mk. 10.— (bei unmittelbarem Bezug vom Verlag Mk. 1.65 Versandgebühr für je 2 Jahrg.).

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 18. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 30. Oktober, des nächsten Heftes am 13. November.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Kammermusik.

Haas, Joseph: Streichquartett (A dur) Op. 50 (für 2 Violinen, Viola und Violoncello). Part. 2.50 Mk. no. Stimmen komplett 14 Mk. München 1919 Wunderhorn-Verlag.

Bücher.

Eggert-Windegg: Eduard Mörike. Geh. 3.50 Mk., geb. 5 Mk. Strecker & Schroeder, Stuttgart.

Stern, Rich.: Allgemeiner Deutscher Musikerkalender 1920. Stern, Berlin.

— Allgemeiner Deutscher Musikerkalender 1920, II. Band. Stern, Berlin.

Konzert im alten Stil

für 3 Violinen.

Von **Hermann Grabner.**

Part. M. **2.—**, Stimmen M. **1.50**.
Zuzüglich 50% Teuerungszuschlag.

Das Werk macht einen angenehmen Eindruck, klingt sehr gut, ist schön empfunden, interessant und Geigern zu empfehlen.
(Musikpädagogische Blätter.)

Zu beziehen durch die Musikalienhandlungen sowie (30 Pf. Versandgebühr) vom Verlag

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

EDITION BREITKOPF

Martin Frey

Op. 51: An Liedes Hand ins Kinderland. E. B. 1071 . . 1.50 Mk.
Op. 54: Zum Tanze herbei! Drei Tanzlieder. E. B. 5041 . . 1.50 Mk.
Op. 58: Vier lustige Liedlein. E. B. 5065 . . 1.50 Mk.
Op. 61: Bunter Reigen für unsere Kleinsten. E. B. 5048 . . 2.00 Mk.

Freys Kinderlieder bedeuten einen wirklichen Gewinn für das musikalische Leben der Familie. Das sind Lieder, die die Kinder nicht nur verstehen, sondern auch selbst singen können, echte rechte Kinderlieder, wie sie uns bisher nur Karl Reinecke, der liebwerteste Meister der Kleinen, geschenkt hat; in ihrer ungesuchten kindlichen Art, ihrer Natürlichkeit sind sie von bezaubernder Wirkung auf das Kindergemüt.

Da lauschen sie auf, die Jungen und die Mädchen, bei dem Miau, miau, miau, was hat denn nur die Frau, und fallen schon ein beim Tock, tock, tock, tock teek und können von dem Marliese, Marliese, sieh dort auf der Wiese, da schnattern zehn Gänse, da wackeln zehn Schwänze, nicht genug bekommen.

Teuerungszuschlag für Musikalien 50%, für Bücher bis auf weiteres 30%.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 4

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Betrachtungen zum Wesen der Kunst.[1]

Von Dr. Ludwig Scriba.

Je größer jene die Kultur veredelnde und emportreibende Sehnsucht in den Menschen wirkt, desto größer ist das Bedürfnis nach der Kunst, die ein getreues Spiegelbild der Höhe der Kultur zu geben vermag. Das Kunstwerk versetzt mehr oder weniger in ideales, erträumtes, nur den Wünschen zugängliches Gefilde, und zwar in ein Land, in dem das sonst Allzumenschliche gewissermaßen in idealer Form geordnet erscheint, einerlei welchen Inhalts das Kunstwerk ist.

Die Fähigkeit, schon durch diese höhere Ordnung der Materie ein Glücksgefühl, ein Wohlbehagen zu empfinden, stellt die eigentliche Urzelle der Kunstempfindung dar.

Inwieweit und in welcher Richtung das Gemüt dabei ergriffen wird, mag freilich auch auf den Inhalt der zur Ordnung geschaffenen Materie ankommen. So ist verständlich, wenn Goethe[2] einmal sagt: „Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt," oder „Was ist die ganze Kunstlehre ohne die Gegenstände?"

Bei der Musik bilden der Rhythmus und die formale Durchführung ähnlich wie bei der Dichtkunst jene Ordnung, nicht etwa die Melodie (Steigen oder Fallen der Töne) und die Harmonie. Wie sehr der Rhythmus, um mit Bülow zu reden, die „Seele" der Musik ist, wird man erkennen, wenn man eine bekannte Melodie, etwa das Thema „Gott erhalte ...." von Haydn, rhythmisch umändert und die Melodie anstatt:



usw.

folgendermaßen spielen wollte:



usw.

In manchen Beispielen tritt uns das Rhythmische besonders scharf und als das Wesentliche hervor, wie etwa in Brahms, H dur-Trio, Scherzo; Beethoven, Op. 10 Nr. 2, Finale; Mozart, g moll-Symphonie I. oder letzter Satz u. a.

Die Ordnung der Materie bei den bildenden Künsten nennen wir die Form (die Linie), dem Rhythmus wesensgleich, gleichsam ein erstarrter, graphisch oder architektonisch dargestellter Rhythmus.

Von dem Gedanken ausgehend, daß die Form das A und O der Kunst sei, gab uns Lessing im Laokon seine Aesthetik. Der heutigen Kunstanschauung wollen Lessings Regeln nicht mehr recht munden, sie passen auf die göttliche Zeit der hellenischen Kunst, da man ein reines Wohlgefallen an einem Gegenstand ohne Konkretisierung, bloß um der wohltuenden schönen Form willen empfand. Der modernen Kunst ist das Wohlgefallen an der absoluten Schönheit nicht selten verloren gegangen. Man hat oft die Form und die absolute Schönheit dem konkreten Gegenstand geopfert. Der dargestellte Gegenstand, die Begebenheit erwecken je nach den Gedanken, die sich der Beschauer dabei machen kann, ein größeres oder geringeres Wohlbehagen. Man will etwas Konkretes, Reales, etwas die übrigen Sinne außer den Augen Fesselndes vor sich sehen. Der heutige Kunstfreund kann daher beispielsweise kaum ein aufrichtiges Gefallen an Raffaels Madonnenbildern finden. Die Menschen, denen der Gefallen an der abstrakten Schönheit, der Form, abhanden gekommen ist, können jene Gemälde, die sich scheinbar immer wiederholen, nur langweilig finden, ihr begeisterter Lobspruch kann nicht dem dargestellten Gegenstand, der stets der gleiche ist, gelten, und vielfach muß er uns als ein solcher erscheinen, der zu dem guten Ton gehört.

Eine ähnliche Entwicklung hat die Musik genommen. Der reine Genuß an einem Thema, unter dem man sich nichts „denken" kann, am rein Rhythmischen, anstelle eines musikalisch dargestellten, mit Worten näher bezeichneten, auch äußeren Ereignisses oder Erlebnisses, und damit das Interesse an der formalen Durchführung sind verdrängt worden und haben auch hier der Freude am Gegenständlichen, der „Farbe" (wie z. B. bei der Programm-Musik) den Platz geräumt.

Das als Urzelle des künstlerischen Empfindens bezeichnete Wohlbehagen an der idealen Ordnung ist eine Funktion ganz besonderer Sinne, die nicht bei allen Menschen in gleichem Maße und auf gleichem Gebiete vorhanden sind. Bei diesem erstrecken sie sich nur auf die Form, bei jenem auf den Rhythmus.

In mannigfaltigen Richtungen hat sich jedoch die Urempfindung der Kunst rein erhalten. Wir empfinden z. B. Wohlgefallen an einer schöngeformten Vase, einem schönen Tapeten- oder Stickereimuster, wir geben unseren Möbeln, Häusern, Gartenanlagen, dem Hausrat usw. bestimmte schöne Formen und bringen reine Formenverzierungen an. Wir lieben die Symmetrie und Formen wie den Kreis, das Dreieck oder das Quadrat und ihre Kombinationen. Wir empfinden Wohlgefallen an einer schlichten Melodie oder einer Fuge um des Rhythmus oder der Durchführung willen, mögen wir auch das Motiv unseres Gefallens in ganz anderen Gebieten suchen.

Der tiefere Grund, weshalb jene ideale Ordnung des Stoffes als das Wesen jeder Kunst angesehen werden kann, liegt darin, daß durch die Ordnung, die Form, das Konkret-Menschliche ins Allgemein-Menschliche, ewig Gültige übertragen wird, und weil unsere Sehnsucht sich vom Konkreten, selbst Erlebten und Erduldeten unbewußt zu dem Allgemein-Menschlichen hinwendet.

Hieraus mögen wir ersehen, daß der Inhalt, das in dem Kunstwerk Dargestellte — wenn auch, wie erwähnt, nicht gleichgültig — doch nicht das Wesen der Kunst ausmacht und niemals allein das Kunstwerk zu einem solchen machen kann. Die meist beobachtete Beurteilung eines Kunstwerkes nach dem Inhalt beruht auf einer Täuschung, wonach scheinbar der Inhalt das Hervorstechendste am Kunstwerk ist.

Kommt es aber beispielsweise bei einer Tragödie wirklich

[1] Aus einem noch unveröffentlichten Werk: „Gedanken zur Natur und Kultur der Menschen." Die Abhandlung ist zugleich eine Erwiderung und Ergänzung zu den Aufsätzen von A. Jemnitz: „Aus einer Kompositionslehre" (40. Jahrgang Heft 22) und von Prof. Dr. W. Nagel: „Der Futurismus" (41. Jahrgang Heft 1).

[2] Vergl. Eckermanns Gespräche vom 3. 11. 1823.

so sehr darauf an, was die einzelnen Personen sagen, erleiden, welche Taten sie vor unseren Augen vollbringen, oder vielmehr darauf, wie die Handlungen aufeinander folgen, in welchen Zusammenhang sie zueinander gebracht werden, wie das im täglichen Leben sich ungeordnet Vollziehende durch die Hand des Dichters so aufgebaut und aneinandergereiht wird, daß wir die Handlung nicht mehr als eine Begebenheit aus der Zeitung oder der Geschichte [1], sondern als ein Stück des menschlichen Lebens überhaupt empfinden? Ergreifen uns die Gestalten in Shakespeares Königsdramen nicht trotz ihrer Bestialität [2]?

Nur in der wahrhaft genialen Form verstehen wir die Schönheit der hellenischen Kunst, die Schönheit des Raffaelschen Madonnenbildes. Wir fragen nicht, was stellt das Gemälde oder die Statue dar, sondern wir erblicken in der wunderbaren Ordnung, der edlen Gestaltung der Linien eine höhere Offenbarung, die uns in einem Madonnenbild nicht die so oft von den alten Meistern dargestellte religiöse Maria, sondern die in dem Weib als Mutter verkörperte, schmerzerfüllte höchste Liebe zeigt. Und aus demselben Grunde empfinden wir die Größe eines Beethoven und fühlen in seinen Meisterwerken eine Schöpferhand, die mit höchster Vollendung die Materie geordnet hat, gleichsam ein Abbild der wunderbaren Ordnung der Natur.

Die Originalität und die Größe des Künstlers besteht sonach nicht in der Originalität des dargestellten Gegenstandes, sondern in der Originalität der Gestaltung seines Kunstwerks [3]. Die Stoffe, die Gegenstände wiederholen sich, aber wie verschieden sind sie gestaltet!

In der Ordnung des Stoffes wird sich die eigentliche Schöpferkraft des Künstlers erweisen, denn hier zeigt sich die Größe seiner Phantasie, die vielleicht allein wahrhafte Originalität zu gebären vermag, wenn wir nicht glauben wollen, daß es etwas absolut Originelles im Sinne eines noch niemals, selbst unbewußt vorhandenen Ideenursprunges nirgends gibt. Scheinbar besitzt sicherlich die schöpferische Phantasie die Fähigkeit, über die materiellen Grenzen hinauszugehen, als eine selbstschöpferische Funktion, als eine Urkraft, und Folgerungen, die aus Tatsachen gezogen werden könnten, suchen wir vergeblich.

Wie ich zum Klavier kam.

Rück- und Ausblicke.

Von Dr. Walter Niemann (Leipzig).

Die freundliche Aufforderung der Schriftleitung der N. M.-Z., die oben angedeutete Lebensreise in den Klavierhafen zu beschreiben, setzt mich in einige Verlegenheit. Selbstanzeigen, Selbstbiographien, Selbstkritiken — auch die sollen vorkommen — tragen sämtliche das Kainszeichen der Reklame an der Stirn. Ein deutscher Klavierkomponist im besonderen wird aber auch durch Reklame nicht „heraufgelobt" werden, wenn nicht seine Musik in und durch sich selbst Reklame für ihn macht. Denn auf Reklame in der Kunst fällt heute niemand mehr hinein, seitdem der größte Schundus stets die größte Reklame macht; der deutsche Konzertpianist aber steht moderner, zeitgenössischer Klaviermusik, sofern sie nicht von Frankreich (Debussy, Ravel, d'Indy, Dukas), Rußland (Scriabin), England (Scott) oder Spanien (Albéniz, Granados) kommt, mit oder ohne Reklame in der Regel kühl, gleichgültig oder ablehnend gegenüber. Man darf heute das beschämende Paradoxon wagen: wie der deutsche Konzertpianist, soweit er überhaupt neue zeitgenössische Klaviermusik spielt, sich am liebsten dem Ausland verschreibt, wird der deutsche Klavierkomponist seine Interpreten in der Regel unter den Ausländern suchen müssen.

Vielleicht sieht man nun ein wenig wohlwollender ein, daß der deutsche Klavierkomponist leider ein gewisses Maß von Reklame braucht, um in seinem deutschen Vaterlande überhaupt beachtet zu werden. Die geschäftliche Grundlage des modernen deutschen Konzertlebens bildet gerade auch für ihn eine schwere Hemmung in der Verbreitung seines Schaffens. Alles „arbeitet" heute nach dem kaufmännischen Grundsatz: Interessenversicherung auf Gegenseitigkeit, G. m. b. H. Oder: „Tust du was für mich, so tu' ich was für dich." Oder: „Eine Hand wäscht die andere." Die selbstlos um der schönen Sache willen aus tiefster und eigenster Ueberzeugung ohne selbstische Nebenabsichten für einen Schaffenden eintretenden ausübenden Künstler sind auch im idealen Deutschland längst mit der Laterne des Diogenes zu suchen! Ja, noch mehr: es ist ein offenes Geheimnis, daß nicht nur Pianofortefabriken den Künstlern ansehnliche Honorare für die Benützung ihrer Instrumente im Konzertsaal zahlen, sondern daß sogar Aufführungen neuer Klavierwerke vielfach erst vom Verleger oder Komponisten vom Konzertpianisten mit Geld auf rein geschäftlicher Basis garantiert und erkauft werden müssen, da neue, unbekannte Musik bekanntlich nicht „zieht". Bei den Großen wie bei den Kleinen. Und je größer der deutsche Meister des Klaviers, desto schwerer hat es der deutsche Klavierkomponist, ihn für sein Schaffen zu interessieren.

Das sind bittere Wahrheiten. Daß sie leider Wahrheiten sind, und daß der deutsche Klavierkomponist es zehntausendmal schwerer hat, wie jeder andere Schaffende, vornehmlich der Komponist auf dem Gebiet der Oper, der Symphonie und des Oratoriums, um sich durchzusetzen, das haben in Deutschland auch nicht zuletzt alle die Vielzuvielen redlich mit verschuldet, die Jahr um Jahr ihre Warenballen mit dünnem Unterrichtsfutter nach Schema F auf den Markt werfen und dadurch das Interesse an höherer Klaviermusik „an sich", ohne instruktiven Selbstzweck, ersticken. Aber es ist nun einmal so, und wenn heute ein schöpferisches Klaviergenie wie Chopin plötzlich auftauchte, würde es sicherlich unendlich gesteigerten Schwierigkeiten begegnen, für seine ersten großen Sonaten und Konzertstücke nicht nur einen Schumann, sondern auch einen Verleger zu finden. Denn schwere Sachen sind keine marktgängigen Artikel, und nur auf Stufe 1—3 liegt alles Heil der Zukunft für Verleger und Autor. Ja, ich fasse die Absatzmöglichkeiten der einzelnen Gattungen der Klaviermusik in einen noch lapidareren Satz zusammen, der blitzartig die unendlichen Schwierigkeiten für den Verleger beleuchtet, seine gute Klaviermusik unter die Leute zu bringen: Leichte Unterrichtsmusik kauft oder leiht man; freie, mittelschwere leiht oder kauft man; schwere, konzertmäßige „schnorrt" man (ich erläutere naiven Gemütern diesen terminum technicum des deutschen Buch- und Musikalienhändlers: die läßt man sich schenken), vom Verleger oder Komponisten geschenkte unverlangte aber verlegt man in der Regel unausgepackt in die verborgensten Winkel.

Der freundliche Leser — die liebenswürdige Leserin braucht das nicht zu tun, da sie natürlich gar keine besitzt — glättet seine empörten Zornesfalten: mit Chopin, mit einem Großen habe ich mich wenigstens noch nicht verglichen! Aber — ich beanspruche mit ihm den Rang eines Klavierkomponisten. „Woso?" höre ich aus Berlin. Also muß ich mich näher erklären. Aber nur, wenn du, lieber Leser, mir versprichst, alles, was nun kommt, nicht für Reklame — die ich ebenso herzlich hasse wie du —, sondern für die notwendige Antwort auf deine Frage zu halten, will ich dir erzählen, „wie ich zum Klavier kam."

Ich konnte gar nicht anderswohin kommen, denn ich bin aufs schwerste erblich belastet. Mein Vater Rudolph Niemann (1838—1898) war einer der hervorragendsten Konzertpianisten seiner Zeit. Ein Spieler von äußerlich klassischer Ruhe, ver-

[1] Wie die Handlungen sich z. B. meistens auf dem Kinotheater abspielen, obwohl auch hier ein echtes Kunstwerk vorgeführt werden könnte. Ein wirklicher Kinodichter hat sich allerdings noch nicht gefunden.

[2] Die Formlosigkeit in dem angedeuteten Sinne wird den Kunstwert mancher Dramen fraglich erscheinen lassen. Dies gilt nicht nur von den alten „Kraftgenies" (wie z. B. M. Klinger in seinem Drama „Das leidende Weib"), sondern auch von vielen der allerneuesten, sich genial gebärdenden Dramatikern.

[3] Diesen Gedanken hat Beethoven einmal in andere Form gekleidet. Daß hier ein Gegensatz etwa zu Pfitzners Auffassung besteht, braucht dem Kundigen nicht gesagt zu werden. Die Schriftltg.

einigte er die tiefe norddeutsche Gefühlsnatur des Schleswig-Holsteiners — er stammte aus Hebbels dithmarsischem Geburtsort Wesselburen, nahe der Nordsee — mit einem Stil und einer Technik des Spiels, an denen Bülows klarer analytischer Geist, Leipzigs Romantik und der glänzende Schliff und die perlende Eleganz des von ihm mit dem Großen Diplom unter Marmontels Leitung absolvierten Pariser Conservatoire gleichen Anteil hatten. Er war, der Mitwelt hauptsächlich durch jahrzehntelange treue Kunstbrüderschaft mit dem großen Geiger August Wilhelmj in ganz Europa bekannt geworden, im besonderen ein hervorragender Beethoven-, Schumann-, Mendelssohn-, Liszt-, Grieg- und Brahms-Spieler. Er war aber nicht nur ein großer, nur viel zu bescheidener und vornehm sich zurückhaltender Künstler und ein eminenter Klavierpädagoge, wie ihn z. B. Hamburg seit den siebziger und achtziger Jahren nie wieder besessen hat, sondern auch ein herzensgütiger, reiner und idealer Mensch.

In dieser idealen norddeutschen Häuslichkeit — auch die an Herzensgüte, seinem Musikempfinden und stiller Tapferkeit im späteren Unglück dem Vater gleiche und gleich unvergeßliche Mutter stammte aus Schleswig-Holstein, aus Töming an der Eidermündung in Timm Krögers Landschaft Eiderstedt — wuchs ich, erst mit Vorliebe unter, dann neben und am Flügel mit meinem treuen Schwesterlein auf. Zuerst in Hamburg, dann vom achten Jahre ab am schönen Rhein in Biebrich und Wiesbaden. Von Kind auf lebte ich täglich in Beethovens, Schumanns, Chopins, Liszts, Brahms', Griegs, Scharwenkas u. a. Klaviermusik; als Vierzehnjähriger legte ich dem Vater die erste Klaviersonate unter den Weihnachtsbaum. Zweifelt nun noch jemand daran, daß ich zum Klavier kommen m u ß t e?

Von Abstammung Schleswig-Holsteiner, von Geburt Hamburger, bin ich, sofern man mit Recht die Eindrücke der Kindheit und Jugend als die entscheidenden für die ganze spätere menschliche und künstlerische Entwicklung ansieht, von Natur, Charakter und Wesensart ein Norddeutscher, von Erziehung und Neigung ein Rheinländer, und als solcher ein Romantiker. Damit ist auch die Art meiner Klaviermusik gekennzeichnet, denn die Kunst ist der Mensch: sie ist eine Mischung von Nord und Süd; „nordisch" in Gefühl, Empfindung und Stimmung, „südländisch" in Farbe und Klang. Ich danke es heute aus tiefem Herzen meinen Eltern, daß sie nie vergaßen, daß Kunst ohne Natur verkümmern und verdorren muß. Ich habe mit meinen Eltern, im besonderen mit meinem Vater, der, wie jeder echte Künstler ein begeisterter Naturfreund und unermüdlicher Tourist war, ein gut Teil Deutschlands gesehen: die Rheinlande, den Taunus, den Schwarzwald, den Bodensee, den Harz, Thüringen, Schleswig-Holstein, Mecklenburg, Pommern. Ich war in der Heimat meines Geschlechts, im teils lieblich-idyllischen, teils ernst-heroischen Schleswig-Holstein zu Hause, wie im Süden. Diese mannigfaltigen, herrlichen Natureindrücke haften mir fürs Leben in Herz und Seele. Wenn man mir heute sagt, daß ich in „Wassermusiken" vielleicht meine kleine romantische Spezialität habe: sucht ihre silbernen Quelladern im Schwarzwald, im Taunus, im Harz. Wenn mir einer sagt, daß ich unwillkürlich „nordisch" schreibe, wenn sich meine Klaviermusik an Hebbel, Storm, Jacobsen, Timm Kröger, Frenssen, Fahrs inspiriert: sucht ihre Stimmungen am grauen Watt der graugrünen Nordsee, in den hellgrünen Buchendomen und den lichtblauen Seen Ost-Holsteins, an der Kieler Föhrde, sucht sie in der nordischen Poesie und Landschaft von Ossian zu Strindberg, von Preller zu Zorn. Und wenn man mir sagt, daß ich vielleicht gerade auch der deutschen Hausmusik für Klavier manch bescheidene Gabe geschenkt: sucht sie im glücklichsten aller Elternhäuser. Wenn man aber gar schmunzelnd darauf aufmerksam macht, daß ich immer wieder mit Vorliebe mal so eine kleine Phantasiereise in romanische Länder, besonders nach Spanien und Italien, unternehme, so muß ich errötend gestehen, daß ich das teils meinem unüberwindlichen Hange zur Romantik, teils wohl nicht ganz sagenhaften romanisch-hugenottischen Ahnen verdanke.

Alle treue Anhänglichkeit schulde ich meiner nordischen Vaterstadt, in der ich natürlich Schiffskapitän oder Makler oder Dampfwagenschaffner oder Omnibuskutscher werden wollte. Diese Liebe zu See und Schiffahrt hat mich nie verlassen; darin wenigstens bin ich Hamburger geblieben. Im übrigen sind die ersten Hamburger Kindheitserinnerungen sehr verblaßt. Die Musik war der erste bleibende Eindruck: sowohl das herrliche Klavierspiel meines Vaters, wie die brüderliche Freude, wenn die vortreffliche, aber gar strenge Klavierlehrerin meiner Schwester, Fräulein E., zur festgesetzten Stunde n i c h t kam, wie endlich die köstlichen Winterabende, wenn die Schwester ihren kleinen Bruder auf den Schoß nahm und mit den Brüdern Grimm oder Käte Greenaway mit ihm ins Märchen- und Kinderland reiste.

Alle Liebe Wiesbaden und dem Rhein! Das ist wohl natürlich. Aber nicht jeder bleibt sich dessen bewußt, daß Kindheit und Jugendzeit nicht nur den Menschen, sondern auch den Künstler machen. Ich grüße die schöne heiße Weltkurstadt, ich grüße das alte liebe Gymnasium am lindenumsäumten Luisenplatz mit der anmutigen katholischen Bonifaziuskirche, ich grüße die alten Schulfreunde nicht nur, sondern auch dankbar die ausgezeichneten Lehrer, die teilweise an meinem Unverstand für Mathematik — ich konnte da nie Gleichungen zur Klaviermusik entdecken — ein schweres Kreuz am „Niemännchen" zu tragen hatten! Ich grüße die weiche, warme Schönheit der Landschaft von Rheingau und Taunus. So zart das „Niemännchen" schon damals war: was ist es mit dem Vater da überall herumgewandert! Ich grüße aber auch das trauliche Boppard am Rhein und den gütigen, stillen und feinen Meister von „Hänsel und Gretel", Engelbert Humperdinck. Der spähte dann mit seinem Tubus von seinem Sitze hoch über dem altertümlichen Tusculum zum Bahnhof herunter, wenn der Herr Abiturient mit einem mangelhaften Orchesterstück mit Herzklopfen zu ihm hinaufstieg. Ich habe ihn später arg enttäuscht, denn vom Klavier wollte er als echter Jünger Wagners nicht viel wissen. Wer aber vermag etwas gegen seine erste und älteste Liebe?

Man glaube ja nicht, daß in der damals internationalen Genießerstadt und Pensionopolis Wiesbaden das elterliche Haus der einzige Nährboden für den angehenden Klavierkomponisten war. In den großen Zykluskonzerten im klassischen Empiresaal des wundervollen alten Kurhauses, unter Leitung des ausgezeichneten Kurkapellmeisters Louis Lüstner und später in den großen Symphoniekonzerten im prunkvollen neuen ehemaligen Kgl. Theater unter Leitung des auch pianistisch ausgezeichneten K. Kapellmeisters Prof. Mannstädt hörte ich alle großen Meisterinnen und Meister des Klaviers von der Kleeberg und der Marx-Goldschmidt zur Menter und Carreño, von Dreyschock d. Jg. zu d'Albert, Risler und Busoni. Im Verein der Künstler und Kunstfreunde (Viktoriahotel), im kleinen Casino- oder Loge Plato-Saal, gab es vorzügliche Kammermusiken mit Klavier des ausgezeichneten Oscar Brückner-Quartetts und Klavierabende aller Art. Mein Vater wirkte überall, im Kurhaus zuletzt mit Webers Konzertstück, mit und stand in freundschaftlichem und kollegialem Verkehr mit Wiesbadens ersten Künstlerinnen und Künstlern, unter denen ich keinesfalls den herrlichen Sopran von Frau Dr. Maria Wilhelmj, der Schwägerin des großen Geigers, den eminenten Cellisten Prof. Oscar Brückner, Kurkapellmeister Irmer, die Konzertmeister Franz Nowak und Eduard Kühns, den feinsinnigen Komponisten und Musikschriftsteller Prof. Otto Dorn, den geistreichen Musikreferenten des Wiesbadener Tageblattes, Edmund Uhl, den des damaligen Rheinischen Kuriers, Albert Fuchs, den damaligen Direktor des Fuchsschen Konservatoriums, an dem mein Vater die Ausbildungsklassen unterrichtete, u. a., vergessen möchte.

Draußen aber an der Biebricher Chaussee oberhalb Mosbach lag die schloßartige Villa Wilhelmj. Hier wohnten „Onkel August" und „Tante Sophie", seine edle, feingeistige Gattin, geb. Freiin von Liphart (Dorpat) und „Vetter Adolph", sein lustiger Sohn und späterer vortrefflicher Geigenprofessor an der Dubliner Akademie, hierhin ging es mit „Großmutter",

des Geigerkönigs lieber alter Mutter; hier lag das eigentliche Kindheits- und Jugendparadies mit herrlichem, aussichtsreichem Park, Bernhardinern, Neufundländern, Papageien, mit Musiksälen und — wie man's damals liebte — altdeutschen Zimmern. Hier konnte ich die Geige in allen Tonarten und Strichen von einem großen Meister üben hören, dessen mächtiger, fülliger Ton nie wieder erreicht oder übertroffen wurde. Hier zündete der erste Blitz der Kunst: Schumanns Klavierquintett mit Wilhelmj an der Primgeige und dem Vater am Flügel. Er hatte die erste schlaflose Nacht und den unerschütterlichen Entschluß, Musiker zu werden, zur Folge. Noch sehe ich die große, wuchtige Gestalt des Geigerkönigs mit dem mächtigen Beethoven-Kopf vor mir, wie er mit energischem Ruck sein königliches Instrument ansetzte und während des Spiels unbewußt mit dem rechten Fuße den Takt markierte; noch höre ich ihn, seinen kleinen Paten, den „lieben Karl", mit tausend Spässen am großen Tor bewillkommen, noch höre ich der gütigen unvergeßlichen Tante Sophie mahnendes „Aber August", wenn's gar zu schlimm wurde, und noch denke ich ohne bewußteren Schrecken der Lebensgefahr, in die ich geriet, als Box, der Boxer und Trofast, der weiße Pudel, sich ausgerechnet auf meinem Schoß halbtot bissen.' Es gab immer neue Hunde, und war's auch nur der Spitz, der die unangenehme Angewohnheit hatte, die Besucher unter dem Tisch in ihre verehrlichen Waden zu beißen. — Weiter unten aber, in der Biebricher Rathausstraße, wohnten die uns eng befreundeten „Schäfers", Schuldirektor Schäfer und Familie. Hier, bei der guten lieben „Tante Sidonie", ihren anmutigen Töchtern Lilly und Dony und deren Bruder Willy, heute einem ausgezeichneten Arzt, lag das zweite Wiesbadener Kindheits- und Jugendparadies. Nur zeigte sich's hier in anderer Art: im Garten mit köstlichen Obststräuchern, im interessanten Hühnerstall, in einer schönen Bibliothek und traulichen deutschen Häuslichkeit.

Durch Wiesbaden kam ich zum Klavier, und was Wiesbaden beim viel zu frühen Tode des Vaters erst offen und in der Entwicklung ließ, hat Leipzig vollendet: den Klavierkomponisten. Auf langen, schweren, steinigen und oft über zehn Jahre lange Umwege des Musikwissenschaftlers und Musikreferenten führenden Wegen; wie jeder sie gehen muß, der letzten Endes ganz allein auf sich angewiesen ist. Ich begann verhältnismäßig spät und gewissermaßen „nebenher" mit den „Pastellbildern" Op. 5 (1907), und schreibe nun bald Op. 70. Du rümpfest die Nase: „Vielschreiber!" Bedenk' aber einmal, wieviel dem Schaffen verlorene Jahre ich n a c h z u h o l e n habe!

Mein Stil? Wie er ist, ob er irgendwie ein neuer oder persönlicher ist, darüber mögen Berufenere, wie ich es bin, entscheiden. Nur von seinen Elementen muß ich noch kurz einiges sagen. Ich kam nach Leipzig als Verehrer von Schumann, Henselt, Jensen, Heller, Kirchner, Brahms und Grieg, und meine mit herzlicher Dankbarkeit genannten Meister an beiden Leipziger Akademien: Reinecke, von Bose (Konservatorium), Kretzschmar, Riemann (Universität), führten mich in der Hauptsache auf diesem Wege des Klassizismus und der älteren Romantik weiter. Durch Kretzschmar und Prüfer an der Universität kam ich dann immer mehr zu Wagner und Liszt. Daneben aber nutzte ich die gewaltigen Vorteile, die eine Musikreferentenstellung an einer großen Tageszeitung zum Lernen und Weiterbilden durch tägliches Hören der verschiedenartigsten Dinge bietet, nach Kräften aus und lebte mich in Konzertsaal und Haus tiefer und tiefer in die eigentliche m o d e r n e Klaviermusik ein. Das heißt freilich zugleich in der Hauptsache: in die ausländische Klaviermusik. Ich mache gar kein Hehl daraus, daß ich die Franzosen Debussy, Ravel, den Engländer Scott, den Amerikaner Mac Dowell, die Nordländer, Russen (Scriabin), Polen (Friedman), die modernen Italiener (Sgambati, Bossi) und Spanier (Albéniz, Granados, Turina, de Fella) aufs gründlichste studiert habe und noch studiere. Ich mache ebensowenig ein Hehl aus der leider nicht hinwegzudisputierenden Ueberzeugung, daß uns in der Klaviermusik heute das Ausland nach Phantasie, Modernität, Klangsinn, Konzertwirkung, Klaviermäßigkeit, interessanter Gestaltung weit überlegen ist. Und ich behaupte endlich kühnlich, daß die Weiterentwicklung des Schumannschen oder Brahmsschen Klavierstils n i c h t zu einer fruchtbaren und selbständigen Moderne der deutschen Klaviermusik führt! Die Rettung, aus der Sackgasse der heutigen, zum viel zu großen Teil instruktiv verflachten oder neutönerisch experimentierenden deutschen Klaviermusik herauszukommen, liegt darin, daß der deutsche Klavierkomponist es lernt, das was er — selbstverständlich nur Deutsches! — zu sagen hat, nicht nur mit der Harmonik, sondern auch mit dem echt klaviermäßigen Satz und der Technik der Moderne zu sagen, deren Weg im Auslande auch in der Klaviermusik längst von der Romantik zum Impressionismus und Expressionismus führte. Wir sollen in der Klaviermusik ganz gewiß nicht wie Debussy, Ravel, Scott, Scriabin, Rachmaninoff, Busoni, Albéniz, Turina u. a. fühlen, denken und schreiben. Aber wir sollen das, was wir schreiben, mit einem „Klavierohr", einer Klaviermäßigkeit, einer Klaviertechnik, einem Klaviersatz tun, der jenen Meistern einer modernen Klaviermusik nichts mehr nachgibt. Und dazu rufe ich alle deutschen Klavierkomponisten auf!

Wirtschaftliches von der jüngsten Wiener Strauß-Premiere.

Von Emil Petschnig (Wien).

Ueber das künstlerische Moment der neuen Straußischen Oper „Die Frau ohne Schatten" hat sich gelegentlich der hiesigen Uraufführung die zuständige Kritik bereits geäußert, wenn auch zum Teil mit einer gewissen Behutsamkeit, welche die vielen Wenn und Aber, so dieses Werk auslöst, nur versteckt mit wenigen Worten oder Zeilen in die mehr oder minder überzeugt angestimmten Lobeshymnen einflocht. Nicht durchwegs wurde mit genügender Schärfe betont, daß Hofmannsthals Opernbuch, das aus allen möglichen Literaturen zusammengelesene Märchenmotive zu einer mit Goethisch sein wollendem Tiefsinn angerührten und mit Sprachflittertand versetzten unverdaulichen olla potrida vermengt, der altbewährten grundlegenden Forderung eines Librettos: Klarheit und Uebersichtlichkeit, die es gestattet, schon aus der bloß pantomimisch dargestellten Handlung deren Sinn der Hauptsache nach zu entnehmen, auf jede Weise ins Gesicht schlägt. Diese vielrednerische, mit zahlreichen Verwandlungen beschwerte, philosophisch sich gebärdende Dichtung war ein von Haus aus zur Komposition untaugliches Objekt und trug den Keim des Mißerfolges in sich, über den der obligate Rummel der Strauß-Premieren nicht hinwegtäuschen konnte (siehe die seinerzeitige Stuttgarter „Ariadne"-Aufführung!), ehe noch mit den Proben begonnen wurde. Schon in der zweiten und dritten Wiederholung der „Frau ohne Schatten" verhielt man sich ihr gegenüber merklich kühl und je später, desto unbestechlicher wird sich ihr Fiasko herausstellen.

Daß Strauß diesen Text vertonen konnte, müßte schließlich allen, die es bisher noch nicht gewußt haben sollten, die Augen darüber öffnen, daß er kein Dramatiker ist. Ueber den tausend verlockenden Einzelheiten desselben, die sein orchestral-illustratives Genie reizten und seiner durchaus symphonischen Wesensart dank zahlreicher, den Zusammenhang des Dramas in einzelne, jedesmal mit Ungeduld erwartete, Bilder auflösender Zwischenspiele in weitestem Maße entgegenkamen, verlor er die höhere Einheit, den Nerv des Ganzen aus den Augen und so entstand eine gewiß mit vielem Geistreichen und Berauschenden bedachte Schöpfung, der, leider infolge eines ermüdenden Zuviel an Text, absoluter Musik und Maschinerie nur eben das Wesentliche einer Oper abgeht: der dramatische Zug. Hofmannsthal und Strauß sind zweifellos einander sehr verwandte Naturen, deren Fehler sich bei ihrer Zusammenarbeit noch summieren, anstatt daß sie einander zum Vorteil der Produktion

gegenseitig aufhöben. Im Artistischen treffen sich ihre Neigungen: hie Wort-, dort Tonprunk, beides aber im Aeußerlichen befangen bleibend, ohne tiefere Beseelung, die allein auf die Dauer zu fesseln vermag.

Und diesem Werke, dem das Versagen für jeden unbefangenen, nur einigermaßen mit den unerschütterlich feststehenden musikdramatischen Gesetzen vertrauten Blick beim ersten Hinsehen schon an der Stirne geschrieben stand, hat man Monate angestrengtesten Studiums gewidmet, hat man für eine anspruchsvollste Ausstattung Unsummen ausgegeben, eigens eine Glasharmonika um 12000 Kronen gebaut, die sich schließlich als unspielbar erwies und nun in der Rumpelkammer verstaubt, indes ihre winzige Rolle jetzt ein ganz gewöhnliches Harmonium wahrscheinlich mit ebensoguter Zweckerfüllung ausführt; und was dergleichen kostspielige Reklamemittel, darüber buchstabengläubige Anhänger des Komponisten schon lange vorher in Tagesblättern ein Langes und Breites schrieben, mehr sind.

All dies, wo man schon jetzt mit einem Defizit der Staatstheater von mindestens 5 Millionen rechnet, für die der Bürger aufzukommen hat, der bei den ohne Beispiel trostlosen österreichischen Wirtschaftsverhältnissen, angesichts der herrschenden Teuerung aller Lebensmittel, der immer noch steigenden Tendenz aller Gebühren und Steuern ohnehin schon kaum mehr weiß, wo er die Mittel zum allernotwendigsten Unterhalt für sich und die Seinen hernehmen soll! So wird mit öffentlichen Geldern in unverantwortlicher Weise zugunsten von zwei, drei Autoren gewirtschaftet, die infolge einflußreicher Verbindungen, infolge Gedankenlosigkeit und leerer Sensationssucht der Menge auf einem Kunstgebiete Hahn im Korbe sind, dazu ihnen, wie oben kurz gezeigt, jegliche Eignung abgeht — womit ihren in anderen Belangen erworbenen wohlberechtigten Verdiensten in keiner Weise nahegetreten werden soll. Niemand kann alles können, und so vindiziere man auch Strauß und Hofmannsthal nicht das Recht, auf Kosten anderer Autoren, die vielleicht mehr dramatisches Blut in ihren Adern rinnen fühlen und daher fähiger erscheinen, der an tragfähigen modernen Opern ohnehin so armen deutschen Bühne Werke zu schenken, die auch den — heute ach so dringend nötigen! — materiellen Gewinn an den künstlerischen zu heften vermögen, was man mit Ausnahme etwa des „Rosenkavalier" von allen bisherigen Straußischen wahrscheinlich nicht wird behaupten können.

Und auch davon rede man nicht, daß die Kunstpflege in allen Kulturstaaten materielle Opfer erheische. Gewiß hat der Staat die Pflicht, das Wachstum, die Verbreitung, das Verständnis des Schönen in jeder Form zu fördern und seinen Genuß der Allgemeinheit möglichst leicht zugänglich zu machen; es wäre sogar zu wünschen, daß hierin künftig noch weit mehr als bisher geschehe. Trifft dies aber auf unseren Fall zu? Besitzt das Strauß-Hofmannsthalsche Schaffen die Elemente, zu einem Bildungsfaktor für weitere Volkskreise zu werden? Ist es nicht vielmehr bloß auf eine kleine Zahl von Fachleuten und Feinschmeckern eingestellt, denen nur noch die sich immer wieder rasch verlaufende snobistische Schar derer, die auch dabei gewesen sein müssen, von Zeit zu Zeit gesellt ist? Die Schar jener, die als Kriegsgewinner und Schieber heute allein imstande sind, die enormen Eintrittspreise zu bezahlen, indes das zusehends verproletarisierende wirklich kunstverständige Publikum immer mehr auf Theaterbesuch verzichten muß. Die an sich schon hohen Auslagen für Gagen, Löhne, Materialien werden durch Anforderungen von der in der „Frau ohne Schatten" gestellten Art künstlich noch weiter gesteigert, welche halbwegs zu decken, stets nur zu dem nicht viel Hirn erfordernden Auskunftsmittel der Sitzverteuerung geschritten wird, hingegen den noch verbleibenden keineswegs unbeträchtlichen Fehlbetrag (siehe vorhin!) der Steuerträger dann auf seinen geduldigen Rücken nehmen soll ohne Aussicht, je einen ideellen Gewinn daraus zu ziehen.

Dieser sowohl unwirtschaftliche als unkünstlerische circulus vitiosus kann unmöglich noch lange fortgesetzt werden. Beim endlich einmal eintreten müssenden Abflauen der Kriegskonjunktur und ihrer jetzt noch immer spürbaren Nachwehen muß dieses System zum finanziellen Zusammenbruche der Kunstinstitute führen, wenn nicht baldigst an einen künstlerischen Sanierungsplan geschritten wird, der auch in wirtschaftlicher Hinsicht namhafte Ersparungen ermöglicht, in denen einzig und allein das Heil zu erblicken ist.

Vor allem muß da mit dem Götzendienste vor Namen aufgeräumt werden, auf deren bloßen Klang hin alles, was gut und teuer ist, bewilligt wird ohne Ansehen, ob es notwendig, nützlich oder wertvoll ist. So soll R. Strauß für seine Direktionstätigkeit, die erst Mitte Dezember, d. i. nachdem die Hauptsaison bereits zur Hälfte vorüber ist, beginnt, 80000 Kronen beziehen, bloß weil die naiven Wiener glauben, damit schon alles getan zu haben, um die ehemalige Hofoper aus dem tiefen Abgrund der Aera Gregor herauszuziehen, wenn sie an ihre Spitze einen berühmten Tonsetzer berufen, der sich noch nie in diesem Amte versuchte, ja bisher trotz jahrelangen Aufenthaltes in Berlin überhaupt wenig Interesse dafür bekundet zu haben scheint. Begreiflich, denn der Drang, sich möglichst ungehindert der kompositorischen Tätigkeit hingeben, seine Werke da und dort einstudieren und die damit verbundenen Huldigungen entgegennehmen zu können, beherrscht naturgemäß sein Empfinden.

Treten muß anstelle des gegenwärtigen Eunuchentums, das — zuweilen unter Verleugnung der eigenen besseren Einsicht — blindlings seine Stimme mit jener der eben gang und gäben, von allen möglichen Einflüssen gefärbten sog. öffentlichen Meinung vereinigt, sachliche Kritik, die nur im Auge hat, ob ein Werk auch tatsächlich bühnenwirksam ist, ob sein Text große, leichtfaßliche Linien aufweist, ob der Stoff zu erwärmen vermag, ob die Wortgebung knapp, nur das Gerüst ist, darum die Musik ihr klingendes Gewand in reiche Falten lege, doch auch in nicht reichere, als es sich mit dem Tempo der dargestellten Affekte, mit dem unaufhaltsamen dramatischen Zug der Handlung verträgt usw. usw. Nicht die Mängel des mit epischen und metaphysischen Bestandteilen allzusehr beschwerten „Ring"-, „Tristan"- und „Parsifal"-Stiles immer noch breiter zu treten gilt es, vielmehr in der — ehrfurchtsvollen! — Ueberwindung Wagners und seiner schwerflüssigen Pathetik, im Begreifen, daß Ausnahmswerke wie die genannten nicht Maßstab für den Repertoirebedarf sein können, ja dürfen, daß auch hier das lateinische Quod licet Jovi, non licet bovi Geltung besitzt, liegt der erste Schritt zur Besserung des chronischen deutschen ideellen und materiellen Opernjammers.

Nächst dem stilistischen Faktor sehe man darauf, daß neue Werke sich einer vernünftigen Mäßigung in der Orchesterbesetzung befleißigen, denn die im umgekehrten Verhältnisse zur Menge oder Beschaffenheit der musikalischen Einfälle stehende immer massigere moderne Instrumentation ist nicht nur der anmutigen Entfaltung der Singstimmen und der Verständlichkeit des gesungenen Wortes — also der Essenz dieses Genres — abträglich, sondern kostet auch durch das Engagement einer stets größeren Zahl von Musikern heidenmäßige Beträge, daran unter anderen Umständen wohl ein erkleckliches Sümmchen zu erübrigen wäre. Bekehrt man sich schließlich zu der probaten H. Laubeschen Maxime, daß das Ausstattungswesen erst in letzter Linie zu stehen kommt, daß das Hauptgewicht auf eine tadellose, den Gehalt des Stückes voll erfassende und ausschöpfende Darstellung zu legen sei, welche die ohnedies nur in der ersten Minute nach Oeffnen des Vorhanges wirkenden Künste des Dekorationsmalers und Beleuchters leicht entbehren lassen, wodurch abermals der ständige Kassenabgang eine sogar sehr bedeutende Einschränkung erführe, so sind hiemit die drei allerwichtigsten Momente gekennzeichnet, die geeignet wären, wieder eine ästhetisch einwandfreie und geldlich gesichertere Entwicklung unserer musikalischen Bühnen in die Wege zu leiten.

Wenn die „Frau ohne Schatten" in letzter Stunde zum Nachdenken über diese Fragen anregte, wäre dies unbestreitbar ihr größter Erfolg.

* * *

Nachschrift der Schriftleitung. Wir geben den Aeußerungen unseres verehrten Mitarbeiters um so lieber eine Stelle, als sie sich mit unseren eigenen vielfach decken. Ein

Zusatz sei gestattet: wir haben selbst mehrmals darauf hingewiesen, wie die Riesensummen, die Strauß bezieht, Summen, die in gar keinem Verhältnisse zur künstlerisch-kulturellen Bedeutung seines Wirkens stehen, andere ernst strebende Künstler auf das empfindlichste materiell schädigen, weil eben Strauß' Verleger sich an ihm verausgaben und weil große Bühnen für die Gegenwartskunst genug getan zu haben glauben, wenn sie Strauß' Opernwerke, so jetzt „Die Frau ohne Schatten", nur weil sie eine Sensation sind, geben, andere, ringende Künstler aber endlos antichambrieren lassen, bis sie verhungert oder nahe daran sind, zu verhungern. Auch das gehört zum Thema „Freie Bahn dem Tüchtigen", einem der größten Schwindelworte, die philosophierender Unverstand je ersonnen hat.

Von der Musik des Hahnenschreies.

Eine Studie von Valentin Ludwig (Berlin).

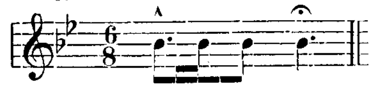
Schon die schaffenden Musiker früherer Zeiten haben sich mit der Musikalität des Hahnenschreies befaßt, sind den Ausrufen des stolzen Hausvogels mit Liebe nachgegangen und wußten das Abgelauschte in ihre Werke an geeigneter Stelle hineinzuverweben. Selbst Meister Johann Sebastian Bach hat des Hahnes Schrei zu realisieren unternommen, für die damalige formenstrenge Zeit ein äußerst gewagtes Unterfangen. Heute halten wir es für selbstverständlich, daß die schaffenden Tonmeister, seien es Symphoniker oder Schaffer sonstiger großer gründlicher Werke, die musikalischen Aeußerungen des Naturlebens nicht übersehen noch übergehen, sondern das Erforderliche in ihre Kunstgewebe sinnvoll verquicken. Die Werke der Klassiker, der Romantiker wie der Modernen, Symphoniker wie Oratorien- und Theaterkomponisten, wären armselige Werke, wenn die wundersame Musik der Natursprache in ihnen nicht zu lebendem Ausdrucke käme.

Es verlohnte sich, der Musik des Hahnenschreies einmal etwas näher betrachtend nachzugehen; und ich habe beim Suchen unter den gefiederschönen Tieren manch freudige Stunde erlebt. Vor allem konnte ich zu meiner Freude feststellen, daß der Hahn ein weit musikalischerer Vogel ist, als ich es je zu denken gewagt hätte. Viel schöne, wenn auch kurze Motive hatte ich da nachzuschreiben. Das sinnige Betrachten brachte mich auch der Psyche des männlichen Hühnervogels beträchtlich nahe, und ich vermochte zu entdecken, daß die Sangeslust oder -unlust des Hahnes von gar mancherlei äußeren Umständen abhängig zu sein scheint; konnte beobachten, wie sich das Junghahnvolk in seiner musikalischen Kunst gebärdet, wie es allmählich durch Nachahmung der Alten, der stolzen Großen, zur gewandteren Krähfertigkeit kam, und ich mußte mich, nachdem ich Genügendes aus der Musik des Hahnenschreies gefunden hatte, befremdend befragen, warum man das melodisch Folgegerechte der Hahnreie eigentlich ein Krähen nennen kann. Freilich begegnete ich auf meinen Studiengängen manchem Gockelhahn, dessen musikalische Visitenkarte kein merklich nettes, anlockendes Antlitz zur Schau getragen; es fiel mir vor allem an den Hühnervölkern englischer Abstammung, wie etwa Plymouth usw., auf. Die Hähne aus Völkern italienischer, deutscher oder hinterindischer Rasse hatten meist einen tonhellen, melodisch kräftigen Schlag.

Dem Hahn widerfährt ein großes Unrecht, wenn man seinem Gesange keine Beachtung schenkt. Jedenfalls ist er ein Musiker eigener Art und hat einen motivisch wie melodisch folgerichtigen Gesang, im Gegenteil zum Schwan, von dessen „Gesang" man oft mit geheimnisvollen Dichter- und Deuterworten spricht, aber um so weniger Schönes und den Ohren Angenehmes von ihm zu kosten bekommt. (Man denke an die Glorifizierung des Schwans in den Versen des nordischen Dichters, die Edward Grieg so herrlich vertonte.) Und was der sogen. Schwanengesang des vielgerühmten weißen, stillen Seglers auf der verträumten Wasserflut ist, werden die meisten, die auch einmal von dem „Zauber" des Singschwans ergriffen sein wollten, deutlich genug besagen können.
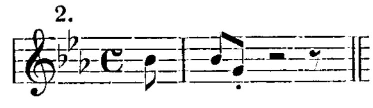
In den kleinen, motivisch interessanten Rufen unseres Hühnerhahns steckt tatsächlich Musik, der ein gewisser Rhythmus nicht fehlt. Meine Notierungen der vielgehörten Hahnreie werden es beweisen. Freilich begegnete ich an fast jeder Stelle auf dem Lande, wo ich die Tiere in ungehinderter Freiheit belauschen konnte, einer gewissen Aehnlichkeit der Rufmotive. Aber es mangelte auch nicht an vielseitiger Abwandlung in Tonart und Intervallführung. Als die taktliche Einheit der meistgehörten Kräher kann ich den $^6/_8$-Takt voranstellen; nicht selten beobachtete ich den $^2/_4$-, am wenigsten den ganzen Takt und in nur seltenen Fällen den $^3/_4$-Takt. Das punktierte Achtel mit darauffolgendem Sechzehntel ist sehr häufig; auch die Triole, die glatte wie die punktierte, liebt der Herr Kickerie, das ruhige Achtelbewegen dagegen nicht so sehr. Er beginnt seinen Sang mit einem Dreiklangstone (wie z. B. jedes Volkslied zu beginnen pflegt), macht sich aber nichts daraus, wenn es mal mit einer Auflösung oder einem tonartfremden Tone anzufangen hat. Aber niemals vergißt er die Fermate; die muß immer dabei sein und hat seinen melodischen Hinwurf gewissermaßen zu krönen. An letzteren hängt er manchmal einen abwärtsgehenden Schleifer an, so daß also das Ende seines Sanges keinen Ruhepunkt zu haben scheint, also eine Art Vorankündigung des nächsten Rufes bedeutet. Soweit ich mich auf mein absolutes Tonbewußtsein verlassen konnte, dessen Feststellungen ich nach Abhören mit der auf Kammerton gestimmten Gabel kontrollierte, hat der Hahnruf nur enggezogene Grenzen. Selten, daß er einmal die Septime erreicht. Terz, Quart und Quinte sind eigentlich das Bereich der motivischen Abwandlungen. Auch die Eintonphrase beliebt der Hahn zu gestalten. An jungen Hähnen, die sich erst an dem Schlage der „älteren Herren" zu schulen pflegen und sich dabei manchmal bis zur schleierhaften Heiserkeit unsäglich abquälen, konnte ich diese Tonenge bemerken. Aber auch mit ganz taktwidrigen Verschiebungen und Betonungen versteht der Hahn von seiner interessanten Kleinkunst Zeugnis zu geben. Der Ruf geht nur selten über eine Taktlänge hinaus. Scheinbar ist er länger, was aber durch die Fermate allein bewirkt wird.

1.



Vorstehende Figur stellte ich als die einfachste Tonphrase fest. Junge, anfangende Hähnchen machten sich an ihr das Vergnügen, die erste Kunst des Ausrufs zu lernen. Wenn sie auch nicht gleich den straffen Rhythmus des punktierten Halbtaktes herausbekamen und nicht die gleichbleibende reine Tonhöhe, wie bei den Lehrmeistern auf dem Hühnerhofe, aber mit den Tagen waren sie bald damit in Ordnung. Bald stellte sich die abwärtsgesetzte Terz ein, wie nachstehendes Bild zeigt:

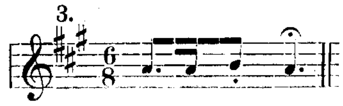
2.
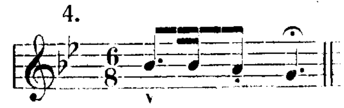


Die Anfänger dieses Singsangwesens scheinen noch keine Ahnung von Takt, Betonung, Fermate usw. zu haben. Sie nehmen Abstand davon; aber an Stelle des Halters am Ende beobachtete ich ein Stakkato, was dem kleinen Singversuche etwas Keckes, burschikos Dreistes gibt. Ein niedlich lustiger Sängerwettstreit, der hier manchmal geführt wird.

Wie sich zu dem Grundton allmählich mehr herfindet und in das Ganze ein buntes Beleben bringt, mögen einige Stücklein erweisen:
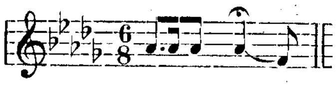
3.
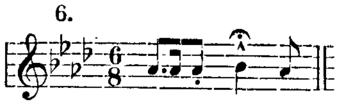


4.



5.
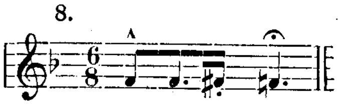


6.



7.
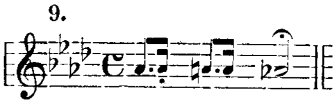


8.

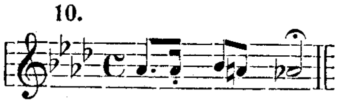


Das Dur herrscht vor, doch auch mal ein wenig Moll kann man zu hören bekommen, wie Aufzeichnung Nr. 4 beweist. Der normalen Tonartreihe tritt auch die chromatische entgegen, und das nicht etwa in geschmackloser Folge. Nachfolgende Notierungen mögen es zeigen.

9.
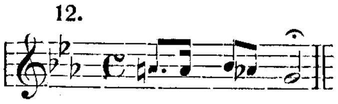


10.



11.



12.



13.



Der Hahn ist ein Kerl, der auch andere seiner Singkollegen abzuhören verstehen muß. Sobald zwei oder mehrere Hähne die Nachbarschaft untereinander teilen, wird es nicht lange dauern, daß sie sich im Singschrei ähnlich werden. Doch das nur auf eine gewisse Dauer. Immer wieder versuchen sie, Neues zu bieten. Am besten beobachten kann man die Nachahmungs- und Wettstreitlust, wenn der Rivale nicht sichtbar in noch wahrnehmbarer Ferne verweilt und seine Rufe in unregelmäßiger Folge erscheinen läßt. Wie der Aufnehmende da lauscht und äugt. Nicht gleich beim ersten Vorgesang wird er es nachzuahmen versuchen. Sein Nachschrei nimmt erst allmählich das Tonliche, Rhythmische und Motivische des andern Hahnes an. Und so verhält es sich umgekehrt. Gerade diese Erfahrung habe ich genau gebucht; sie läßt lehrreiche Schlüsse über die Psychologie des Hühnervolkes zu wie über den musikalischen Sinn des Hahnes.

Eine gleich rege Sangeslust bemerkte ich an Zwerghähnen; der Schrei klang da auch in höheren Tonlagen als bei den Hähnen großer Rassen. Lustig machte es sich aus, wenn Zwerg- und Großhahn in musikalische Beziehungen traten. Mit einer gewissen neckischen Komik quälte sich der kleine Kerl ab, dem manch verkorkster Kratzer entwischte, ohne etwa den großen, siegesbewußten Kollegen des öfteren zu erreichen. Daß die kleinen Hähnchen, wenn sie anfangen zu krähen, viel Anstrengungen überwinden müssen, läßt sich auch gut wahrnehmen. Gar mancher verkräht und verkreischt sich, und sein ganzes Leben hindurch (wenn ihm die Hausfrau aus Aerger über seinen kratzigen, häßlichen Schrei nicht schon vorzeitig ein Ende in der Bratpfanne bereitet) muß er den stimmlichen Mangel an sich tragen. Ueberhaupt haben die jungen Hähne, bis sie zum klaren, tonbesseren Schlage kommen, eine Zeit unbestimmter, wenig schöner Stimmlichkeit durchzumachen. Ob es nicht etwa ein ähnlicher Zustand sein kann, wie bei den männlich werdenden Knaben die Stimmbruchperiode? Der Wandel in der Pupertät könnte es wohl beweisen lassen. Deswegen ist es sehr schwer, gerade in der Stimmbruchzeit des Hahnes genaue Notierungen vorzunehmen.

Um zu zeigen, wie erfinderisch der Hahn sein kann, will ich einige nachnotierte Hahnschreie angeben. Bei deren Ansicht kommt man unwillkürlich auf den Gedanken, einiges davon schon mal als Motiv in irgendwelchem Tonstück vernommen zu haben. Man wird auch staunen über den mannigfachen Tonartwechsel.

14.
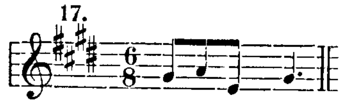
15.
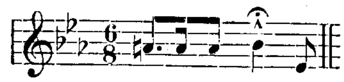


16.
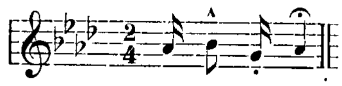


17.



18.



19.
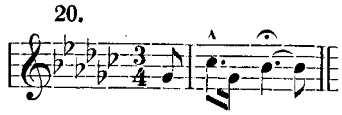


Nicht immer bleibt der einmal ausgeführte Hahnschrei in der gleichen Tonlage. Das gleiche Motiv legt der Kräher in eine um eine Sekunde oder Terz oder noch höhere oder auch tiefere Tonart. Ja, er wandelt seinen Schrei, wie ich das bei Beispiel Nr. 11 und 14 andeutete, auch ins Moll hinüber, was jedesmal einen interessanten Gegensang gibt. Die rhythmische Form ändert er in solchen Fällen so gut wie gar nicht ab.
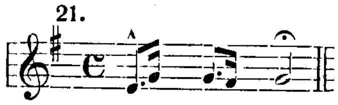
Die Sangesfreude des Hahns ist vom Wetter mehr abhängig, als man glauben möchte. So leiht ihm der sonnige Morgen hellere, schönere, leichtere Töne, als wenn des Nebels und des Regens Grau lastend auf dem Tage brütet. Da schweigt er auch, schmollend dem launigen Wettergotte, auf dem Gestänge in düsterer Ecke hockend. Und der Volksmund hat nicht unrecht, wenn er sagt, daß mit dem Hahnei sich auch das Wetter ändert.

Den Schluß meiner kleinen Studie mögen noch eine Reihe von Hahnschlägen bilden, die zugunsten der Musikalität des uns so vertrauten gefiederten Morgenkünders, dessen Bild so oft die in die Lüfte ragenden Wetterfahnen ziert, reden mögen.

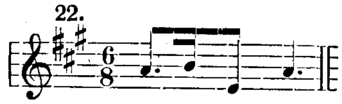
20.
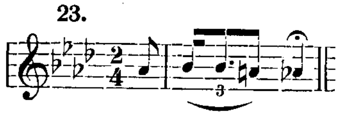


21.
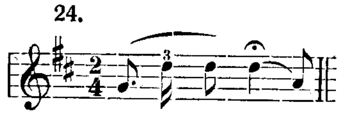


22.
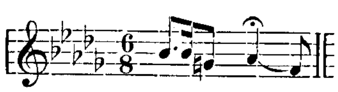


23.
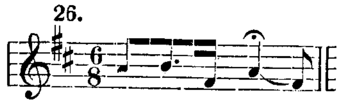


24.
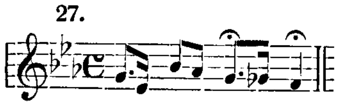


25.
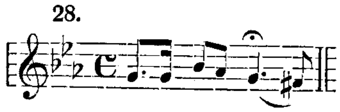


26.
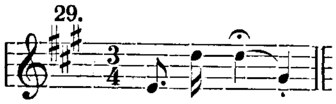


27.
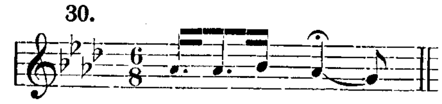


28.



29.



30.



So gäb es noch viele, viele lehrreiche Beispiele anzuführen, die meine gemachten Beobachtungen und Erfahrungen nur bekräftigen würden. Aus diesen allen ersehen wir, daß Meister Kikeriki, dessen melodische Kleinkunst man noch vielfach verächtlich beäugt, ja sie geschmacklos zu parodieren sich geneigt fühlt, ein ganz musikalischer Kerl ist, geschmackvoll in der Phrase, im tonlichen als auch im rhythmischen Bilden seiner kurzen Gesänge. Denjenigen aber, die auch für die musikalische Sprache der Natur, die wir beim nachgestaltenden Komponisten als Naturmalerei zu benennen pflegen, den liebevollen, suchenden Sinn haben, wollte ich mit meinen Andeutungen nur ein schlichter Weiser in das musikpsychologische Problem der noch lange, lange nicht ausgedeuteten Vogelwelt gewesen sein, der Wesen, deren Weisheit und Tiefe einst Friedrich Rückert ahnend verwob in seinem goldigen Liede von den Schwalben des Dorfes unserer Jugendzeit.

Zur Hundertjahrfeier der Hamburger Singakademie.

Von Bertha Witt.

Am 28. November d. J. kann die Hamburger Singakademie auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Die Geschichte dieses Vereins ist vielseitig, wenn auch die Richtlinie — die Zeltersche Singakademie in Berlin war ungefähres Vorbild — unverkennbar blieb. Trotz aller im Laufe eines Jahrhunderts nicht ausbleibenden Stürme und Einflüsse ist der Verein seinem eigentlichen Ziel treu geblieben und steht heute im Musikleben Hamburgs blühender und gefestigter denn je da. Der Verein konstituierte sich bald nach den Stürmen der Franzosenzeit aus dem allgemeinen Bedürfnis heraus, der Kirchenmusik in der Stadt eine würdige Pflegestätte zu errichten. Dazu war der Boden seit einigen Jahren auf das günstigste vorbereitet worden durch den Hamburger Tonkünstler Clasing und die als Sängerin und Gesanglehrerin hochbegabte Louise Reichardt, Tochter des Goethe-Komponisten und Hofkapellmeisters Friedrich des Großen, Johann Friedrich Reichardt, nach dessen Tod sie sich, selbst eine geborene Hamburgerin, in Hamburg niedergelassen hatte. Ihrer Unermüdlichkeit und künstlerischen Initiative war es mit Clasings Hilfe im Laufe der Jahre gelungen, einen Chor von künstlerischer Bedeutung heranzubilden, mit dem beide Führer, durch das Beispiel ähnlicher Vereinigungen in andern norddeutschen Städten angeregt, wie jene gemeinsam in der Lübecker Marienkirche, den Versuch wagen konnten, auch ihrerseits in der Michaeliskirche in Hamburg Händels Messias aufzuführen. Mit Hilfe Wilhelm Grunds, später Mitbegründer der Philharmonischen Gesellschaft und bis 1863 Dirigent des Vereins, gelang es ihnen, 500 Mitwirkende aus Hamburg und Umgebung zusammenzubringen und am 7. und 9. September 1818 den Messias und Mozarts Requiem zur Aufführung zu bringen. Das Konzert hatte mehr als 5000 Besucher aufzuweisen.

Aus diesem Musikfest ging die Singakademie hervor; ungerechterweise mit Umgehung Frl. Reichardts und Clasings, deren grundlegenden Bemühungen man die gebührende Anerkennung keineswegs zuteil werden ließ; im Gegenteil enthielt das Gründungsprotokoll vom 25. November 1819 die entstellende Bemerkung, daß den Musikfreunden der Stadt bisher keine ihren Absichten entsprechende Gelegenheit zur Uebung ihres Talents geboten gewesen sei, denn diese Gelegenheit war in Frl. Reichardts trefflichem Verein so günstig gewesen, daß sie sozusagen den Grundstein für die Singakademie bildete. Nur Clasing finden wir gelegentlich einmal als Dirigenten des Vereins wieder. Zunächst bestand der Verein aus 71 ausübenden Mitgliedern, aber die stetig wachsenden Erfolge führten ihm bald neue zahllose Anhänger zu. Infolgedessen gestalten sich seine finanziellen Verhältnisse günstiger — bis zum Jahre 1870 konnten rund 100000 Mark Banco wohltätigen Zwecken zugeführt werden —, aber auch seine Aufgaben wachsen; nur gegen das Jahr 1830, als man zu privaten Opernaufführungen übergegangen war, drohte der Verfall, doch wurde diese Klippe überwunden, als man zu der ursprünglichen eigentlichen Tendenz zurückkehrte. Mit dem Jahre 1835 wurden dann die regelmäßigen Konzerte in der Karwoche eingeführt, die in letzter Zeit häufig Brahms' deutsches Requiem berücksichtigt haben, das zuerst 1869 und 1872 hier aufgeführt wurde. Eine Zeitlang drohte infolge des großen Hamburger Brandes von 1842 das Interesse des Publikums zu erlahmen, aber auch das wurde überwunden, wenn auch die Privatkonzerte vorübergehend ausfielen. Das ganze Notenmaterial wurde damals ein Opfer der Flammen; auch begann seitdem für den Verein ein unstetes Wanderleben durch alle möglichen Hamburger Lokale, um seine Uebungen abzuhalten. Seine Aufführungen wechselten endlich aus dem alten Apollo-Saal in den Wörmerschen (heute Conventgarten-) Saal über und wurden später in den großen Saal der neuen Musikhalle verlegt. Nur die Karfreitagskonzerte blieben bis auf die Unterbrechung durch den Neubau der Kirche in der Michaeliskirche.

Seitdem Wilhelm Grund 1863 die Direktion niederlegte, leitete Stockhausen den Verein, der seinem Wirken einen neuen ungeahnten Aufschwung verdankte. Allein Stockhausen fühlte sich auf die Dauer durch diese Aufgabe zu gebunden, und so folgte ihm 1868 Julius von Bernuth. Nach Professor Richard Barths Abgang leitet seit einem Jahr Dr Gerhard von Keußler den Verein, und auch bei ihm liegt die Sache des Vereins wiederum in Händen, die auf lange hinaus ein segensreiches Weiterbestehen gewährleisten.

Den eigentlichen Namen Singakademie trägt der Verein übrigens erst seit 1868. Vor Gründung der Philharmonischen Gesellschaft ins Leben gerufen, ist er, abgesehen von der Oper, das älteste Musikinstitut unserer Stadt. Was er im Laufe eines Jahrhunderts an den bedeutendsten Chorwerken zur Aufführung gebracht hat, und was er für das Musikleben Hamburgs bedeutet, ist von unschätzbarem Wert. Es bleibt zu hoffen, daß der Verein, der im Laufe eines Jahrhunderts so kräftig Wurzel schlagen konnte, noch lange weitergrünen wird, zum Segen des Musiklebens unserer alten musikfreudigen Hansestadt.

Das Stiefkind der deutschen Hausmusik.

Von Dr. Hans A. Martens.

„Holde Flöte, wie stark ist doch dein Zauberton." Tamino.

Paul Mittmann stellt zu Anfang seines trefflichen Aufsatzes[1] „Flöte und Flötenmusik" die Frage: „Welche Gründe dazu geführt haben, daß die Flöte, die noch zu Mozarts und Beethovens Zeiten eine hohe Wertschätzung in Liebhaberkreisen genoß und die bei der Ausführung von Kammermusikwerken in jener Zeit häufig die Stelle der ersten Geige vertrat, heute gerade bei den Nichtberufsmusikern einer gewissen Mißachtung und offensichtlichen Vernachlässigung begegnet?"

Wir wollen diese Frage zu beantworten versuchen; denn die Antwort wird uns den Schlüssel zu der zweiten, wichtigeren Frage geben, die wir aufwerfen: „Wie kann das Interesse für die Flöte in breitesten Volksschichten neu belebt werden, um sie der deutschen Hausmusik wieder zu gewinnen?"

Nicht nur musikalische Gründe allein haben die Flöte in den Hintergrund gedrängt, die Ursachen hierzu liegen vielmehr in dem Wandel der gesamten sozialen und kulturellen Verhältnisse seit den Tagen des unvergeßlichen Altwien. Während Haydn seine Werke meistens für Privatkapellen schuf und in diesen zuerst aufführte, veranstaltete Beethoven große „Akademien" in breiter Oeffentlichkeit und kam dadurch dem Musikbedürfnis des sich kräftig entfaltenden Bürgerstandes, der seine künstlerische Unterhaltung außerhalb des Hauses zu suchen sich gewöhnte, entgegen. In dem gesteigerten Musikbedürfnis fand aber auch der einzelne Musiker Anregung, sich durch besondere Leistung aus dem Orchester emporzuringen: Das Virtuosentum kam zu erhöhter Bedeutung und steigerte nun wieder die Schwierigkeit der Tonwerke, in denen sich die Tonsetzer in technischer und geistiger Hinsicht keine Beschränkung auferlegten. Die Musikliebhaber waren immer weniger imstande sie zu meistern, die Ausübung der Musik glitt mehr und mehr in die Hand der Berufsmusiker und Virtuosen, der Musikfreund sank vom Spieler zum Zuhörer herab. Der Konzertsaal, in dem jeder Zutritt finden konnte, löste das Musiksälchen, in dem die Hauskapelle der Adligen musizierte, und die Kammer, in der zumeist unter Führung wohlgeschulter Kantoren edle Kammermusik getrieben wurde, ab. Aber rückwirkend stieg nun wieder das Verlangen der

[1] Heft 4 vom 15. November 1917 dieser Zeitschrift.

Musikfreunde, die der Konzertsaal befruchtet hatte, selbst Musik zu machen. So wurde die Musik zur volkstümlichsten aller Künste.

Der hochentwickelte Instrumentenbau und der steigende Wohlstand unseres Vaterlandes ließen besonders das Instrument in Mode kommen, das sich am besten zur Hausmusik eignet, das Klavier, begünstigt durch geschäftstüchtige Tonsetzer und Verleger, welche musikalische Schmarren, die „leichtspielbare Salonmusik" in Massen auf den Markt warfen. Das Klavierspiel gehört noch heute in allen Kreisen zum guten Ton (wenn das Klavier ihn auch oft vermissen läßt), es ist zur Seuche geworden. Auch Gesang und Geige fanden lebhafte Aufnahme in der Hausmusik, angeregt durch den Konzertsaal. Nur die Flöte blieb aus, ihr fehlte der Vorkämpfer auf dem Konzertpodium; sie, wie alle Blasinstrumente zur Virtuosität nicht so sehr geeignet, mit ihrem sanften Klang nur auf intimste Wirkung eingestellt und allem Oeffentlichen abhold, vermochte dem Siegeszuge des Gesangs, des Klaviers und der Geige nicht zu folgen.

Noch blieb das Zusammenspiel, die Kammermusik in der Familie die Ausnahme, da in den Zeiten überwuchernden Virtuosentums auch die Kammerkunst im Konzertsaal noch brach lag. Auch fehlte die gemütliche Geselligkeit der Biedermeierzeit, die lange durch die Gesellschaftelei mit ihrem protzigen Materialismus abgelöst worden war. Die Symphonie der Herzen unserer Altvorderen wurde zu einer Symphonie der Mägen und Beine, aus der gemütlichen Plauderstunde der Nachbarn war das Souper und der thé dansant geworden. Aber schon vor dem Weltkriege machte sich bei warmfühlenden Menschen ein Ueberdruß an emporkömmlingshafter Gesellschaftelei erfreulich bemerkbar. Wir sehnten uns nach Einfachheit und Gemütlichkeit zurück, in der unsere Großeltern glücklich waren. Das blieb auf das musikalische Leben nicht ohne Einfluß. Es ist schwer Ursache und Wirkung zu trennen. Die Gemeinde, die sich von den Konzerten mit Riesenorchestern, vor dem aufdringlichen Virtuosentum, wegsehnte, wuchs und wächst noch ständig. Ihre Sehnsucht ist die Kammermusik und deren Vorführung im Konzertsaal breitet sich weiter aus. In ihr hat noch immer das Streichquartett die führende Rolle, während die Bläservereinigungen noch nicht die ihnen gebührende Stelle zu erringen vermochten. Nicht leicht ist heutzutage in unserem Vaterlande, in dem jeder harte Tagesarbeit zu leisten hat und die Stunden beschaulicher Muße gar knapp zugemessen sind, das Feld für die häusliche Kammermusik zu ebnen. Die schönste Auffassung nützt nichts, wenn die Fertigkeit in der Beherrschung des Instruments fehlt. Erst wenn die Tonsetzer einen neuen Musikstil schaffen, sich an einfache und edle Linienführung im musikalischen Aufbau der Kammermusik fürs Haus gewöhnen, wird diese gepflegt, gefördert und auf neue Bahnen geführt werden können. In dieser neuen Kammerkunst der Zukunft darf die Flöte nicht fehlen. Die alten Besetzungen, die wir fast nur noch aus Bildern kennen, müssen wieder aufleben und werden die Hausmusik unendlich bereichern, z. B. Gesang, Laute und Flöte. Erst kürzlich ist ein Quartett von Franz Schubert in der eigenartigen Besetzung Flöte, Gitarre, Bratsche und Cello aufgefunden worden, das zur Anregung dienen mag.



Amalie Merz.

Weil ein offenbarer Mangel an guten Kammermusik-Bläservereinigungen besteht, deswegen ist auch das Verständnis des musikliebenden Publikums und der Konzertdirektionen für die Kammerblasmusik so gering und der für sie vorhandene Notenschatz nicht so reich vorhanden wie für das Streichquartett. Auch hier stehen das Interesse der Tonsetzer und der Musikliebhaber in engster Wechselwirkung. Nur zu natürlich ist die überraschende und hinreißende Wirkung der Bläser (Flöte, Klarinette, Oboe, Fagott, Horn) auf musikalische Laien, da ja der polyphone Klang des Bläserzusammenspiels dem Streichquartett überlegen ist. Die gleiche Erscheinung erlebt man immer wieder, wenn man sich zum erstenmal mit der Flöte in der Hausmusik dem Klavier und den Streichern zugesellt: Allgemein ist das Entzücken über die Tonwärme der Flöte, über die ungeahnte Steigerung des Wohlklanges. Die Musikfreunde wissen eben gar nicht, was sie durch die einseitige Bevorzugung von Gesang, Klavier und Streichern an Kunstgenuß entbehren. Wer kennt denn die reizvolle Wirkung von Soloflöte und Orgel in der Kirche, in der der hohe gewölbte Raum der Flöte zu Hilfe kommt? Wer weiß denn von dem berauschenden Eindruck, wenn Flötenspiel sich mit Gesang vermählt? Habt ihr schon der Flöte und Harfe im Zwiegespräch gelauscht oder vier Flöten im Quartett, eine äußerste und daher überaus kostbare Seltenheit, in ihrem Zauber auf euch wirken lassen? In welcher Provinzstadt wären schon die Weisen altklassischer Musik erklungen, in denen die Flöte so wundersam zu Worte kommt? Die letzten Berliner Musikwinter haben gezeigt, welch' machtvollen Eindruck die Flöte, von Künstlern gemeistert, auszuüben vermag.

Als Soloinstrument befriedigt die Flöte den Bläser vollkommen. Wir Jünger der verträumten Kunst wissen es am besten, aber die andern wissen es nicht, wie sie in frohen und schlimmen Tagen das Gemüt anregt, erheitert und tröstet. Meister der Farbe mögen es ihnen sagen. Meissoniers „Flötenbläser" im weißen Atlasrock sieht man die Freude am Zeitvertreib mit dem Kavalier-Instrument des 18. Jahrhunderts an. Pfeiffers „im Olivenbaum" blasender Bauernjunge verrät die stille Freude an seiner Kunst, die ganz allein und für sich zu genießen er seinen luftigen Platz im Baum ausgewählt hat. Würtenbergers „Flötenspieler" — eins der besten mir bekannten Bilder von Flautenisten — zeigt den ganzen Eifer des Jünglings, der mit voller Hingebung den „lusterweckenden Uebungen" sich hingibt. Oder denken wir an A. v. Rößlers Bild des alternden, königlichen Musikers, der sinnend am Fenster in Sanssouci lehnt, die Flöte abgesetzt, auf der noch die Finger im Griffe ruhen.

Während Geige und Klavier schon in hoher Vollendung gebaut und gespielt wurden (der Cremonenser Amati begründete bereits um 1550 die berühmte Geigenbauschule und Gottfried Silbermann baute im Anfang des 18. Jahrhunderts seine Klaviere), war die Flöte noch immer ein verhältnismäßig mangelhaftes, dem Klavier und der Geige an Tonreinheit und Klangfülle nicht ebenbürtiges Instrument. Noch im Jahre 1725 konnte der greise Italiener Scarlatti dem jungen Quantz bei seiner Bewerbung um eine Flötistenstelle im Orchester die denkwürdigen Worte entgegnen: „Mein Sohn, Ihr wißt, daß ich die blasenden Instrumente nicht leiden mag; sie blasen alle falsch." Das Urteil ist heute überholt. Auf den theoretischen und praktischen Arbeiten Theobald Böhms (1794—1881) fußend, die Feinmechanik in seine Dienste zwingend, hat der Flötenbau in den letzten 30 Jahren ein Instrument geschaffen, das sich würdig in die Reihe der Solo-

instrumente stellt und allen künstlerischen Anforderungen hinsichtlich Reinheit, Kraft und Klangfarbe des Tones entspricht. Zwar hat es in der Zeit, da Liszt und Paganini ihre Triumphe feierten, an ausgezeichneten Flötisten wie Theobald Böhm und A. B. Fürstenau (1792—1852) nicht gefehlt; doch vermochten sie nicht bahnbrechend der Flöte allgemeine Anerkennung im Konzertsaal und im Hause zu erringen. Die letzten Jahre haben darin Wandel geschaffen. Meister zur Flöte, wie Emil Prill, Albert Kurth, Hendrik de Vries (alle in Berlin), Ary van Leuwen (Wien) entzücken denn auch die Gegenwart durch Größe, Schönheit und Tragfähigkeit des Flötentons, wo sie nur immer das Instrument eigenster Meisterarbeit an die Lippen setzen. Und diese Vorbilder werden nicht ohne Nacheiferung im häuslichen Kreise bleiben.

Anregung und Beispiel sind die besten Förderer. So gewann der neunjährige Beethoven Verständnis für die Flöte durch seinen ersten Musiklehrer, den Tenoristen Tobias Friedrich Pfeiffer; in den Fischerschen Nachrichten aus der Bonner Zeit heißt es: „Pfeiffer blies selten die Flaut .... Wenn er aber blies und Ludwig variierte dagegen auf dem Klavier, dann hörten auf der Straße die Leute aufmerksam zu und lobten die schöne Musik.“ In Beethovens Jugendwerk für Klavier und Flöte, auch in einem Trio aus der Bonner Zeit findet dieser erste Eindruck eine beredte Sprache. Friedrich der Große hörte, sechzehnjährig, am Dresdener Hofe den ersten Flötisten seiner Zeit, Johann Joachim Quantz, und entschloß sich sofort das Flötenspiel zu erlernen, dem er ein Menschenleben hindurch treu blieb und das an Fürstenhöfen und in Bürgerhäusern begeistert aufgenommen wurde. C. Maria von Webers Vorliebe und Joh. Brahms' spätererwachte Liebe für die Klarinette sind herzuleiten von persönlicher Anregung durch einen idealen Klarinettisten; den Weber in dem Münchener Bärmann und Brahms in Richard Mühlfeld, dem Blasengel (um mit Hanslick zu reden) der meiningenschen Kapelle gefunden hatte. Vor einiger Zeit bekannte mir ein Anhänger der Flöte: „Ich bin sozusagen infiziert worden. Alltäglich lausche ich fremdem Flötenspiel, es ist zu weich, um bei der Arbeit zu stören, zu angenehm, um überhört zu werden. Ich erwäge, einen meiner Söhne das Flötenspiel erlernen zu lassen.“ Am natürlichsten aber findet erste Anregung Nährboden im Elternhause: Wenn erst viele deutsche Väter ihren Söhnen in frühester Kindheit die ersten musikalischen Eindrücke durch die Flöte übermitteln, so wird jenen die Liebe zu ihr sich festigen, die ebenso gehörbildend wie Klavier und Violine ist. (? D. Schr.) Auch Adolf Matthias regt in seinem Benjaminbuch zur Erlernung der Flöte an, um dem ewigen Einerlei des musikalischen Hackebretts zu entgehen, zu dem das Klavier unter den Händen stümpernder Kinder wird. **Und bei der musikalischen Ausbildung der weiblichen Jugend sollte man die Flöte ebenfalls zur Wahl stellen: In der Berliner Flötenspielerin Hilda Thaler finden die Mädchen ein ausgezeichnetes Vorbild.** —

Der gegenwärtige Tiefstand der deutschen Liebhaber-Flötenmusik ist gekennzeichnet durch Seltenheit der Flötendilettanten, Mangel an guten Lehrern des Flötenspiels, kein Auswahlbestand an Flötennoten in den Musikalienhandlungen selbst mittelgroßer Städte und fast gänzliches Fehlen der Flötenmusik in den Musikveranstaltungen in Provinzstädten, in denen sonst regstes musikalisches Leben pulst. Das Wirtschaftsgesetz von Nachfrage und Angebot gilt auch auf dem Gebiete der Kunst. Alle die Merkmale der Trostlosigkeit werden von selbst verschwinden mit dem Aufleben der Flötenmusik in unserem Vaterlande. Trotz aller Zeichen des Tiefstandes vermögen wir doch unverkennbare Bürgen eines sich mählich vollziehenden Wandels zu bezeichnen in mancherlei erfreulichen Umständen. Es ist eine Merkwürdigkeit, daß die Flötendilettanten für ihr Instrument alle hell begeistert und einander fast wie durch ein unsichtbares Band verbunden sind, was sie zu eifrigen Vorkämpfern der Flötenkunst werden läßt. Unsere besten Musikalienverleger haben wertvolle Tonwerke herausgebracht, in denen die Flöte, sei es in der Kammerkunst des Berufsmusikers, sei es in der Hausmusik unentbehrlich ist. Ab und zu taucht zu meiner Freude auf den Lehrplänen der Musikschulen für Nichtberufsmusiker auch die Flöte auf, auch in dem Anzeigenteil der Tageszeitungen sieht man hie und da den Wunsch nach Unterricht für Flöte sich regen. Von großem Wert für die Sache ist es, daß die Musikkritiker der führenden Tageszeitungen in dankenswerter Weise der Flötenkunst in den Kammermusikabenden bei den Besprechungen gedenken. Die Großmacht Presse kann unseren Bemühungen in größerem Umfange als bisher dienstbar gemacht werden. Welch' stille Liebe für die Flöte in weiten Kreisen unseres Volkes glüht, haben mir die Zuschriften auf meinen seinerzeit in der Täglichen Rundschau veröffentlichten Aufsatz[1] verraten: diese Anzeichen werte ich ganz besonders.

Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß die neue Zeit den alten Kastengeist, der unserem Vaterlande so schwer geschadet hat, in gesundem sozialen Empfinden begraben wird, daß sich im stillen Genießen einer Feierstunde Menschen zusammenfinden, die nicht den Rock, sondern das Herz, das unter ihm schlägt, ansehen. Keine Kunst ist so geschaffen wie die Musik, die Menschen nach vollbrachtem Tagewerk einander näher zu bringen, ihnen Erholung und Stärkung, Ruhe und Frieden des Gemüts zu bringen. Wo Cembalisten, Violinisten, Cellisten und Lautenisten im vertrauten, kleinen Kreise gemeinsam musizieren, da soll und darf der Flautenist fürder nicht fehlen.

E. d'Albert: „Revolutionshochzeit“.

Oper in 3 Akten nach S. Michaelis' Drama von F. Lion.

Uraufführung am Leipziger Stadttheater am 26. Oktober.

Im Saale des Rokokoschlößchens Trionville, in der Nähe von Condé. An den Wänden Bilder von Fragonard, Pastelle von La Tour und glitzernde Spiegel; auf dem Kaminsims zierliche Standuhren, chinesische Vasen, badende Nymphen, Pfauen aus Porzellan. In den Zimmerecken seidene Paravents und niedliche Lack-Tischchen; an der Decke olympische Göttinnen, in blaue Himmel entschwebend.

Noch schreiben die Schloßbewohner April 1793. Aber draußen, in den Dörfern, die Kampf und Tod sahen, und im leidenschaftlich pochenden Herzen von Paris, wo man die Bastille öffnete — da verkündet man mit blutgerötetem Schwerte eine neue Zeitrechnung: da ist Floréal des Jahres 2.

Alaine erwartet ihren Vetter und Bräutigam, den royalistischen Emigrantenoffizier Ernest. Spiel und Tanz und Traum war ihnen bisher das Leben: ein anmutig-tändelndes Menuett das ganze Dasein. Die Hochzeitszeremonie in der kleinen Schloßkapelle ist bald vorüber. Schon setzt man sich zu zweit ans schwelgerische Hochzeitsmahl, das Prosper und Leontine unterdes bereiteten — da ertönen draußen nahe Gewehrsalven. Die Revolutionäre sind im Dorf. Prosper, der Diener, stürmt aus dem Zimmer, sich den „Brüdern“ anzuschließen. Ernest flieht. Der Konventskommissar mit dem Offizier Marc-Arron tritt ein; Ernest wird zurückgebracht und wegen Aufruhrs sogleich zum Tode verurteilt. Marc-Arron erbittet für das junge Paar Aufschub: „Gönn' ihnen ihre Nacht!“ Der Kommissar befiehlt, Ernest am nächsten Morgen um 6 Uhr hinzurichten.

Alaine erwacht mit Entsetzen aus dem heiteren Traum ihres Daseins. Mit Galanterie und Tanz scheucht Ernest nicht das Grauen vor dem nahen Tode von sich. Alaine fleht Marc-Arron um Erbarmen an. Repräsentanten zweier Welten stehen einander gegenüber. Alaine versucht es mit Bestechung. Marc-Arron: „Ich bin nicht zu kaufen. Ich verrate nicht die Revolution. Niemals! Um keinen Preis!“ Und doch — während Ernest den Abschiedsbrief an seine Mutter schreibt, verrät er sie, als Alaine ihm zuflüstert: „Der Preis bin ich!“ Aber er weiß, daß er diesen Verrat mit seinem Leben bezahlen wird; denn die Revolution spaßt nicht. Ernest flieht in Marc-Arrons Kleidern. Alaine fürchtet den fremden Mann, hofft aber, ihn auf spätere Zeit vertrösten zu können. Er ist zurückhaltend, sanft und zart — er liebte diese Frau vom ersten Augenblick, als er sie sah. Sie begreift nicht, daß jemand um ihretwillen zu sterben vermag. Marc-Arron: „Wär nicht der Tod dort draußen, so stürb' ich doch von innen, nur aus Liebe!“ Und wieder stehen sich Repräsentanten zweier Welten gegenüber. Er spricht von seiner schweren Jugend, von der großen, befreienden Revolution. Und während Ernest Liebe und Hochzeit nur als „Bagatelle“ auffaßte und Alaine es bisher nicht anders wußte, bekennt Marc-Arron: „Wir leben und sterben um die Liebe!“ Wie eine Puppe empfängt sie allmählich

[1] Die Flöte in der Hausmusik, Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau, Nr. 27 vom 1. Februar 1917.

inneres Leben von diesem starken, ernsten Mann und schließt ihn endlich in ihre Arme.

Die Revolution spaßt nicht. Rote Morgensonne dämmert auf. Das Revolutionsheer ist auf dem Marsche; die Aelteren, die Jungen, die Jüngsten lassen Frauen, Geliebte, Mutter, Heimat im Stiche. Aus Prosper, dem Lakaien, ward Prosper der Mensch. Marc-Arron erscheint, zum Tode bereit, im Gewande des Marquis Ernest. Er hat Mühe, den Kommissar zu überzeugen, daß er wirklich Marc-Arron ist. Dann aber bricht dieser los: „Alle seid ihr Verräter. Bald ist es eine Frau, bald Geld von Pitt. Terror muß kommen. Die Guillotine schaffe bei Tag, bei Nacht." Alaine bekennt: „Verraten? Er hat mich gehoben auf Flügeln der Glut. Ich lebte hier eine Gefangene, verzaubert. Jetzt bin ich befreit. Ich gehöre zu euch!" Doch der Konventskommissar bleibt ungläubig. Er befiehlt den Soldaten, den „Verräter" zu erschießen; Alaine, die sich an Marc-Arron klammerte, wird von den gleichen Kugeln getroffen. Die Revolution spaßt nicht ....

Eugen d'Albert hat sich seit etwa acht oder neun Jahren mit diesem Stoff getragen. Er ist zweifellos von starker Wirkung, packend, aufwühlend; in Einzelheiten der Sprache sogar von dichterischer Schönheit. Es ist klar, daß ein Temperaments- und Leidenschaftsmusiker wie d'Albert die dramatisch bewegten Stellen auch mit größtem Nachdruck herauszuarbeiten vermochte. Majestätisch, furchtbar, chaotisch-elementar kündet sich die Revolution an, wenn die Offiziere und der Konventskommissar im ersten Akte an die leichtgefügte Salontüre des Rokokoschlößchens klopfen. Wirksam auch ist der Vorbeimarsch der roten Massen im Bühnenhintergrund, die — zum Teil melodramatisch begleitet — nicht unisono singen, sondern — sprechen wie antike oder Revolutionschöre bei Reinhardt. (Auber und Verdi ließen freilich ihre starkwirkenden revolutionären Chöre dennoch singen!) Und doch fehlt diesem dritten Akt ein scharfumrissenes, aufpeitschendes, fortreißendes Revolutions- und Freiheitsmotiv, das sich in eindringlichen Gegensatz zu dem Menuettcharakter stellte, womit d'Albert vorher die vorrevolutionäre und gegenrevolutionäre Welt des Rokoko malte. Daß er dies mit anmutiger Zierlichkeit — wenn auch nicht mit letzter geschliffener Feinheit — kann, ist klar; wir wissen es schon aus seiner „Abreise" und dem „Flauto solo". Ein Gegenmotiv, etwa von der prägnanten Kraft der Marseillaise, ist ihm dazu nicht eingefallen. Vielleicht hat er zuerst die Absicht gehabt, diese zu verwenden; da die Franzosen inzwischen den Welt-Freiheitsgedanken gründlichst kompromittiert haben, hat er es möglicherweise aus diesem Grunde unterlassen. In der Oper ist mehr Situations- als Charakterzeichnung und Bloßlegung der seelischen Vorgänge. Ernest, Alaine (trotz ihrer inneren Entwicklung!), Leontine, Prosper sind etwas summarisch als puppenhaft-unpersönliche Rokoko-Geschöpfe behandelt. Als Charakter kommt allein Marc-Arron in Frage, und hier hat sich der Komponist auch einigermaßen angestrengt, hat ihm gedankenvollen Ernst und schwerblutige innere Wärme, wenn auch nicht leidenschaftliche Größe mitgegeben. Freilich, starke Ursprünglichkeit in der musikalischen Gestaltung findet man auch bei dieser eigenartigen Persönlichkeit nicht; unmittelbarer, packender, individueller Ausdruck fehlt ihr. Diese starken und doch weichherzigen Sklaven der Liebe, mögen sie nun Arron, Guillaume, Galba heißen — tragen bei d'Albert immer wieder des Hirten Pedro Züge. D'Albert scheint aus dem musikalischen Gedankenkreis seines „Tiefland" nicht mehr herauszukommen. (Von einer offenbaren Beeinflussung durch eine Melodie Wagners im ersten Akt wollen wir nicht weiter reden.) In der Bildung der Themen und Motive, in der Begleitung der Singstimmen durch Streichergruppen, in den eigentümlichen Zickzackmotiven, in den Quarten- und Quintengängen — überall ruft der Komponist die Erinnerung an seine wirksamste Oper wieder wach. Seine Erfindungskraft — am stärksten diesmal im ersten Akte fließend — ist inzwischen spärlicher, seine Farben sind matter geworden. Selbst im Orchester ist nicht mehr die gesättigte Glut, der Wohlklang, das heiße, echte Temperament von einst — so, wie wir es noch in dem in üppige Instrumentalpracht gekleideten „Stier von Olivera" fanden. Der „Stier von Olivera" der französische Eleganz und Rauflust mit spanischem Freiheitsfanatismus zusammenstoßen ließ, ist (trotz seiner Schwächen) auch in höherem Sinne innerlich einheitlicher gearbeitet als die neueste Oper, wo Rokoko und Revolution nebeneinander herlaufen und aus starken inneren Kämpfen, Gegensätzen, Zwiespältigkeiten zweier Weltanschauungen (Alaine!) sich keine höhere künstlerische Einheit, Zusammenfassung ergab. Das geistige Element, das hier erkennbar werden möchte, fehlt. Es ist also alles gröblicher, formelhafter angefaßt! Formel des sterbenden Rokoko: das Menuett; Formel des neuen Weltwerdens: etwa der (nicht allzu packende) kurze Revolutionsmarsch. Puccini beispielsweise in „Toska" hat revolutionäre Gewitterstimmung, Freiheitsidee und heldischen Opfermut in vielem geistiger, musikalisch feinsinniger gefaßt. Die öfters wiederkehrenden, eigenartigen, schneidenden Violinfiguren im zweiten Akt der „Revolutionshochzeit", die wie Tanz auf Messers Schneide, emsiges Schleifen des Henkerbeils oder fleißiges Niedersausen der Guillotine klingen — sie verraten auch schon zu viel von des Künstlers Absichtlichkeit. Wohltuend ist wie bei allen Opern von d'Albert die musikalisch knappe Zusammenfassung des Stoffes; das Werk spielt kaum zweieinhalb Stunden.

Die Leipziger Uraufführung hatte einen sehr starken Erfolg bei ausverkauftem Hause, was bei uns aber nie etwas über die voraussichtliche Bühnendauer des Werkes, noch über seinen künstlerischen Wert besagen will. So wie die Verhältnisse jetzt liegen, und wie unser Theaterpublikum augenblicklich zusammengesetzt ist, ist allerdings anzunehmen, daß die Oper binnen kurzem ihren Weg über die Opernbühnen machen wird, schon weil die Handlung sehr theaterkräftig, der Titel verlockend und die Musik teils schlagkräftige Situationsmusik und teilweis melodisch sehr eingänglich ist. Das Orchester unter Lohse spielte glänzend. Bei den Solisten und Solistinnen machte sich wieder der (schon seit Jahren zu beobachtende) Mangel an frischen, jugendlichen und tragkräftigen Stimmen bemerkbar. Packend im Spiel waren W. Soomer als Marc-Arron, Aline Sanden als Alaine; das Dienerpaar, das streckenweise mit den Mitteln der Operette liebäugeln muß, fand angemessene Wiedergabe durch Frau Borchers (Leontine) und Herrn Albert (Prosper). Der anwesende Komponist wurde zusammen mit den Hauptmitwirkenden, dem Orchesterleiter und dem Regisseur (Schäffer) viele Male an die Rampe gerufen. Curt M. Franke.

Fr. Delius: „Fennimore und Gerda".

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus.

Frederick Delius unternahm es, aus Jacobsens Roman Niels Lyhne zwei Episoden in eigener dichterischer Bearbeitung herauszuschälen. Es sind dies die im Zeichen unerfüllter Sehnsucht stehende Liebe des Titelhelden zu Fennimore, der Gattin seines Freundes Erik Refstrup und die 3 Jahre später einsetzende „Vita nuova" mit der jungen Gerda Skinerup, ein sonniger Gegensatz. Daß die meisterhafte Romanform nicht ins Dramatische übersetzt werden konnte, ohne das Beste einzubüßen, war vorauszusehen. Jeder Kunstinhalt verlangt eine einzige ihm gemäße künstlerische Form. An dem Problem, diese durch eine andere ersetzen zu wollen, sind schon größere Dichter, als es Delius ist, gescheitert. Was sich im Roman als gerechtfertigte epische Breite darstellte, wird im dramatischen Gewand, trotz knappster Gliederung (jedes der 11 Bilder [Szenen] dauert nur wenige Minuten) uninteressant, ja oft monoton. Es blieb dem Tonsetzer nichts übrig, als zwischen den oft sehr dürftigen Zeilen zu lesen und so eine rein stimmungsuntermalende Musik zu schreiben. Die farblose Handlung und der ebenso nüchterne Text (Stellen wie: „Zünde dir eine Zigarre an" u. a. sind keine Seltenheit) stehen jedoch zu dieser musikalischen Stilart in unausgleichbarem Gegensatz. Die musikalische Arbeit steht unverkennbar im Zeichen Debussys. Aber im „Pelleas" ist es eben das vollständige Sichdecken von märchenhafter Handlung und Musik, was hier übersehen wurde. Delius Harmonik ist herber, die führende Linie (Melodie wage ich hier nicht zu schreiben) weist, wohl dem Stoff zuliebe, nordischen Einschlag auf. Das schnelle Aufeinanderfolgen der einzelnen Bilder, mit dekorativen Verwandlungen, ohne genügende ausgesponnene „Interludes" zeigt die Bühnenunkenntnis des Verfassers (obwohl dies nicht sein erstes dramatisches Werk ist) und brachte häufiges Unterbrechen der Aufführung mit sich, was etwa aufkeimen wollender Stimmung sehr undienlich war. Das Orchester ist absolut alleiniger Träger der musikalischen Entwicklung, die Singstimmen gehen in einem, den Ausländer verratenden, schlecht deklamierten Wagnerschen Sprechton nebenher. Hier gerade wäre ein Anschließen an Debussys psalmodierende Diktion wünschenswerter gewesen. Ständige chromatische und Ganzton-Alterierungen in der harmonischen, unaufhörliche Verwendung der Harfen und Streichertremolando am Steg in der instrumentalen Palette lassen nach der ersten Viertelstunde bereits Ermüdung aufkommen und machen die kurze Aufführungsdauer — etwa 2¼ Stunden — zu einer langen Zeit. Einige wenige geschlossenere Liederbildungen, besonders ein schöner Tenorgesang ohne Worte hinter der Bühne und Fennimores Ballade zur Laute im 1. Bild zeigen den Komponisten in seinem eigentlichen Gebiet, dem lyrischen, von günstigster Seite, doch läßt sich Puccinis Einfluß im ersteren, Griegs im letzteren Gesang nicht verkennen.

Die Frankfurter Oper hat es sich schon vor dem Kriege angelegen sein lassen, den französischen Impressionismus in Deutschland bekannt zu machen. So dankenswert die deutsche Uraufführung der Hauptwerke dieser Richtung, Debussys „Pelleas und Melisande" sowie Dukas' „Ariane und Blaubart", sein mochte — würde doch durch intensives Studium dieser in sich bereits zum Abschluß gelangten, eng begrenzten, aber ausgereiften Kunst die Ueberschätzung gewisser Neuwiener Musikdramatiker auf bescheidenere Maße beschränkt und dem wahrhaften Fortschritt mehr Aufmerksamkeit bereitet — so wenig Bereicherung an neuen Eindrücken konnte durch Delius' neues Werk erzielt werden. Gewiß eine künstlerisch bedeutende Tat, doch liegen in den Bibliotheken unserer Opernintendanzen Werke wertvollerer Art, von deutschen Meistern, teils unbekannt, teils vernachlässigt, die, zum Erklingen gebracht, tiefere und erhebendere Wirkungen auslösen, als diese uns immer fremdbleibende Kunst.

Die Aufführung unter Gustav Brecher und dem Schauspiel-Regisseur Walter Brügmann ließ nichts zu wünschen übrig. Die Hauptdarsteller, Rob. vom Scheidt (Niels Lyhne), Erik Wirl (Erik), Emma Holl (Fennimore), Elisabeth Kandt (Gerda) durften sich am Schluß vor dem kühl applaudierenden Publikum zeigen. Auch der anwesende Komponist erschien vor der Rampe. A. W.

Ture Rangström: „Die Kronbraut".

Uraufführung im Landestheater in Stuttgart am 21. Oktober.

Ture Rangström, der am 30. November 1884 in Stockholm geboren ist und als Gesanglehrer (er wurde durch Julius Hey ausgebildet) und Komponist in seiner Vaterstadt lebt, ist vor einiger Zeit als Verfasser einer dem Andenken A. Strindbergs gewidmeten Symphonie genannt worden. Auch sein dramatisches Erstlingswerk fußt auf der Dichtung des großen schwedischen Problematikers, der der Welt das vielleicht fanatischeste und tendenziöseſt gerichtete naturalistische Drama schenkte und in seinem ein eigenes Erlebnis verwertenden Märchenspiele „Die Kronbraut" realistische Vorgänge mit allerlei Symbolik und Erscheinungen der übersinnlichen Welt verbrämte, um das bei aller Sonderbarkeit des Einzelnen tief ergreifende Spiel in einem stark betonten christlichen Geiste ausklingen zu lassen. Der Raum gestattet kein Eingehen auf das Strindbergsche Märchen selbst. Sein Thema ist dies: Kersti und Mats, der Müllerbursch, sind in heißer Liebe zu einander entbrannt. Ihre Sippen stehen sich in altem Hasse gegenüber. Dem heimlichen Bunde beider entstammt ein Kind, das sie im Walde versteckt aufziehen. Mats soll die väterliche Mühle bekommen und ein Weib nehmen. Doch nur die darf ihm ins Haus folgen, die die Krone, das Zeichen der Unberührtheit, tragen kann. Böse Geister werden in Kersti wach und sie läßt den Tod ihres und Mats' Kindes zu, den sie über die Tat zu täuschen weiß, so daß Mats ihr ahnungslos nachgibt. Die weitere Entwicklung der Geschehnisse ist die, daß in Kersti furchtbare Gewissensqualen aufsteigen und sie sich durch tiefstes Leid und das Bekenntnis ihrer Schuld zur inneren Erlösung läutert. Mit einem diese Erlösung symbolisch andeutenden Bilde schließt die Oper, während Strindbergs Original, dem Rangström sonst Wort für Wort folgt (die deutsche Uebersetzung ist die Scherings, Verlag von G. Müller in München), in den Schlußszenen noch Kerstis äußere Sühne des Verbrechens behandelt und das Nebenmotiv, den Kampf der Geschlechter Kerstis und Mats', der teilweise die Motivierung für den Gang der Haupthandlung abgibt, zu Ende führt. In diese der Hauptsache der Geschehnisse nach realistisch geschauten und verwerteten Vorgänge spielen nun übersinnliche Dinge von mancherlei Art hinein, so daß wir eine Verquickung von psychologischem Drama und Märchen vor uns haben, zu dem sich recht einzustellen mancherlei nötig ist, vor allem das Verständnis für die besondere und enge Art der Verbindung des Skandinaviers mit der Natur und ihrem geheimnisvollen Weben, dann aber auch der Sinn für Strindbergs uns nicht selten unbefriedigt lassende Psychologie. Was den Stoff des Spieles oder besser gesagt, die beiden in ihm verarbeiteten Themen angeht, so scheint es nahe zu liegen, an Romeo und Julia (Shakespeare oder Gottfr. Keller) und die Gretchen-Tragödie zu denken, doch würde ein Vergleich höchstens einige geringfügige Aeußerlichkeiten, von innerlich Substantiellem aber schwerlich viel von Belang zutage fördern können.



Ture Rangström.

Die Frage der wörtlichen Komposition gesprochener Dramen ist seit den Tagen von Straußens Salome einigemale gestellt und beantwortet worden. Die Antwort wird von dem musikalisch verwendbaren Worte, dem Stimmungsgehalte der Dichtung, abhängen. Ich meine, daß in diesem besonderen Falle eine Umdichtung insofern gar wohl angezeigt gewesen sein würde, da Strindbergs Prosa an gar mancher Stelle der Musik direkt widerstrebt. Nun sind aber derlei Stellen für das Drama selbst schlecht zu entbehren und schließlich: wer möchte eine solche Bearbeitung vornehmen, dessen Sinn für die Besonderheiten der Dichtung wach ist? Man wird also die unkomponierbaren Stellen in den Kauf nehmen und sich an das halten müssen, was an musikalisch Verwendbarem in Strindbergs Dichtung steckt. Es ist nicht wenig und schon die ganz und gar romantische Umkleidung der Vorgänge kommt der Musik entgegen.

Der Komponist ist sich der dualistischen Schichtung des Stofflichen wohl bewußt gewesen, hat sie aber in seiner Oper nicht so durchgeführt, daß dem Hörer die Grenzen beider Welten, die der realen Lebensvorgänge und die der übersinnlichen Erscheinungen, sich restlos erschlössen. Das will sagen, daß stilistisch kein großer Unterschied in ihrer musikalischen Einkleidung besteht, jedenfalls kein solcher, der dem Hörer sofort ins Bewußtsein träte. Darauf aber kommt es beim Bühnenwerke in allererster Linie an: es darf den Schein der Wahrheit der tonalen Erscheinungen in keinem Falle verschleiern. Ich sehe in diesem Mangel der Partitur eine Folge des Umstandes, daß Ture Rangström als Komponist Autodidakt ist. (Wenigstens im wesentlichen. Ganz kurze Zeit studierte Rangström bei Lindegren in Stockholm und bei H. Pfitzner in Berlin.) Wie groß aber seine ursprüngliche Begabung ist, scheint mir daraus hervorzugehen, daß er sich nicht mit Haut und Haaren der z. B. noch in Bergson stark mächtigen neuromantischen schwedischen Schule verschrieben hat, jener Schule, die der der Deutschen fast parallel läuft und eine wesentliche Beeinflussung durch Wagners Technik erfahren hat. Rangström ist ihr aus dem Wege gegangen, wenn er auch Berührungspunkte zu ihr hat. Hier und da begegnet man einem mehrfach verwendeten Motive, findet es aber kaum psychologisch-dramatisch abgewandelt. Rangström hat nur zwei oder drei der von Strindberg einer älteren Sammlung entnommenen und seinem Drama beigegebenen Weisen und Hornrufe benutzt, im übrigen aber keine ethnographisch getreue Musik schreiben wollen. Gleichwohl erscheint er in dieser Oper im Ausdrucke streng national gebunden. Wie sich das übrigens meines Erachtens ganz von selbst versteht. Er hat die vier Akte seiner Oper als in sich geschlossene Einheiten behandelt, derart, daß sich große tonal einheitliche Bögen über die Akte spannen, innerhalb deren selbstverständlich ein großer Wechsel des harmonischen Einzelausdruckes herrscht. Der letzte dieser Bögen geht von h moll aus, um, wie es der Vorwurf fordert, in leuchtendem Dur zu schließen. Die Harmonik des Werkes ist wie Melodik und Rhythmik schwedisch-national im Ausdrucke. Aus den kurzen Motiven und der keineswegs langatmigen Melodik entsteht bei der Besonderheit ihrer harmonischen Gewandung der Eindruck des Archaistischen und es ist nicht zu leugnen, daß dies in Verbindung mit der vielfach gleichförmig durchgeführten Rhythmik des Ganzen an mancher Stelle einen monotonen Eindruck hervorruft. Als Schwede hat Rangström selbstverständlich einen überaus fein entwickelten Natursinn und er versteht es, wie so mancher seiner Landsleute, fesselnde Naturbilder zu entwerfen. Klanglich scheinen sie mir freilich nicht allesamt sonderlich geraten zu sein. Hier steht dem theoretisch gut gewollten Eindruck wohl noch eine etwas mangelhafte praktische Erfahrung in der Instrumentation entgegen. Uebrigens sind nach meiner Auffassung derlei Stellen wie die Erscheinung des Nöck unter dem Wasserfall keineswegs als bloß illustrative Momente der Musik aufzufassen. Was an der Oper stilistisch neu erscheint, ist dies: Rangström hat nach meinem Empfinden expressionistische dramatische Musik schreiben wollen. Ich weiß, daß ich, dies Wort wählend, auf Widerspruch anderer Hörer stoßen werde. Für Rangström ist prinzipiell viel mehr der Gefühlsgehalt oder die Idee eines ganzen Abschnittes der Dichtung als das einzelne Wort maßgebend für seine Musik gewesen. Er behandelt das Wort öfter ganz deklamatorisch oder hält es in geringfügiger melodischer Umgrenzung, während das Orchester den geistigen Extrakt aus den Worten in Tönen darbietet. Da kann es dann vorkommen, daß Wort und Ton als scheinbarer Gegensatz oder als nicht recht zusammenhängend erscheinen. Man wird nun vielleicht die Bezeichnung dieser Musik als einer expressionistisch-dramatischen um deswillen abzulehnen geneigt sein, weil sie im ganzen zu unkompliziert erscheint, also dem aus dem Wege geht, was der moderne Expressionismus mit Fleiß sucht. Das ergäbe, wollte ich mich darauf einlassen, einen Streit um ein Wort und seinen spezifischen Sinn. Von diesem rede ich aber gar nicht, sondern beziehe mich nur auf das, was ich oben anführte und ergänze dies dahin, daß ich beifüge: Rangström hat sich offenbar bemüht, für allen Ausdruck in seiner Oper die — freilich nicht auch primitive — möglichst einfache Form zu finden. Das ist ihm insofern gelungen, als er sich im nationalen Sinne durchaus verständlich und künstlerisch eindringlich auszusprechen vermag. Aber diese gewollte Beschränkung auf völkisch bestimmte Mittel der Tonsprache birgt Gefahren in sich, die Rangström nicht übersehen sollte, vor allem die eine, daß solche Tonsprache ihre Wirksamkeit an der Grenze ihres Landes verliert. Wie das ja die Geschichte der streng umfriedeten nationalen Schulen zur Genüge beweist. Und deshalb wünsche ich dem Komponisten für sein weiteres Schaffen als Dramatiker Dichtungen allgemein menschlichen Gehaltes, oder aber ein Fortschreiten über die von ihm hier gewählte Selbstbeschränkung hinaus. Auf jeden Fall verdient Rangström Beachtung: er ist ein ernster, hochstrebender Künstler, der jeder rein artistisch-sensationellen Regung bar und dem es heiliger Ernst um seine Kunst ist.

Die Aufführung des mit steigendem Beifall aufgenommenen Werkes am Württembergischen Landestheater war eine, die hohes Lob verdient. Paul Drach bemühte sich mit großem Eifer und Geschick um die Ausdeutung der Partitur und hatte Bühne und Orchester in sicherer Hand. Unter den Solisten ragte Erna Ellmenreich als Kersti vor allem durch ihre in der Tat geistvolle und im höchsten künstlerischen Sinne gewandte Darstellung hervor. Olga Blomé war ihr eine vollwertige Gegenspielerin, Johanna Schönberger schuf in der

Hebamme eine packende phantastisch bizarre Studie, und Fritz Soot stattete den Mats mit wenigen Strichen glücklich in seiner harmlos beschränkten, aber treuherzig guten Art aus und auch die anderen Mitwirkenden fügten sich dem Ganzen so vortrefflich ein, daß von der Wiedergabe des Werkes als von einer musterhaften gesprochen werden darf. Prof. Dr. W. Nagel.

Musikbriefe

Blankenburg a. Harz. Hier trat der neugegründete, aus drei kleineren Chören hervorgegangene „Verein für Chorgesang" erstmalig mit Haydns „Schöpfung" hervor, und zwar war der Aufführung nach jeder Richtung hin reicher Erfolg beschieden. Es bedeutet für den Dirigenten, Kapellmeister Willi Starck (früher in Berlin wirkend) wahrlich keine geringe Tat, die in Blankenburg sich bisher zersplitternden Kräfte zu einem einheitlichen, leistungsfähigen Ganzen zusammengefaßt zu haben, und zweifelsohne wird das hiesige Musikleben damit neue Impulse erhalten. Der äußerst stattliche Chor (etwa 250 Singende) ist namentlich in den Frauenstimmen gut besetzt. Als Orchester war die Städt. Kapelle tätig, und als Solisten wirkten Ilse Helling-Rosenthal, Reinhold Koenenkamp und Friedbert Sammler mit. P. Kl.

*

Halle a. S. Die Konzertzeit begann diesmal in Hinsicht auf die zu erwartenden Schwierigkeiten in Heizung und Beleuchtung ungewöhnlich früh. Kein Geringerer als Franz von Vecsey eröffnete sie verheißungsvoll. Kurz darauf stellte sich Margarete Mandelstamm mit einem gewählten Programm als technisch weit geförderte und musikalisch feinempfindende Geigerin vor. Prof. Robert Reitz und Dr. Ernst Latzko hatten sich die hochinteressante Aufgabe gestellt, an fünf Abenden die Entwicklung der Violinsonate von Biber und Corelli an bis zu Pfitzner, Busoni und Strauß hin zu zeigen und lösten ihre Aufgaben glänzend. Schönen künstlerischen Gewinn brachte ein Abend der Brüder Günsburg, von denen der Pianist allerdings höher in seinen Leistungen zu bewerten ist als der Geiger. In einem Konzert des Händel-Vereins hörte man den bedeutenden Bach-Spieler Arno Landmann aus Mannheim und Dr. Wolfgang Rosenthal als stilsicheren Bach-Sänger. Alexander Dillmann (Nanu! Immer noch? D. Schriftl.) führte wieder seine freien Wagner-Partitur-Bearbeitungen vor, ohne indes zu zeigen, daß solche Abende rechten Sinn haben. Er hatte den Bariton Oskar Consée, der eine der glänzendsten Stimmen sein eigen nennt, mitgebracht. In dem ersten Symphoniekonzert des Stadttheaterorchesters dirigierte Fritz Busch (Stuttgart) Beethoven, Bach und Brahms und erwies sich allenthalben als ein Orchesterleiter von stärkster rhythmischer Energie und grundmusikalischem Empfinden. Die e moll-Symphonie von Brahms wurde direkt zu einem Erlebnis. Ein Konzert des Vaterländischen Frauenvereins vermittelte die Bekanntschaft mit der bedeutenden Trio-Vereinigung Schumann-Heß-Dechert. Als Sängerin wirkte hier die stimmbegabte Elisabeth Ohlhoff mit. An bedeutenden Gesangskräften ließen sich hören Walter Kirchhoff, Elena Gerhardt und Hermine Bosetti. Als ein ganz hervorragendes Gesangstalent ist Hilda Hornickel, eine Schülerin der Hedmondt, anzusprechen. Die junge Künstlerin ist technisch jetzt schon ganz fertig und verfügt über eine der schönsten Sopranstimmen, die man zurzeit hören kann. Elisabeth von Pander, ein dramatischer Sopran, holte sich namentlich mit den „Liedern eines fahrenden Gesellen" von G. Mahler reichen Erfolg. Die junge hiesige Konzertdirektion Kummerehl trat mit verschiedenen wertvollen Veranstaltungen hervor, ohne indes beim Publikum das nötige Verständnis damit zu finden. Man hörte u. a. die glänzende Pianistin Frieda Kwast-Hodapp, die ausgezeichnet eingespielte Trio-Vereinigung Mayer-Mahr-Wittenberg-Grünfeld, sowie die bekannten Berliner Bühnengesangskräfte Herta Stolzenberg und Robert Hutt. Soeben begann auch der Zyklus der Beethovenschen Violinsonaten, für den Prof. Gustav Havemann und Paul Schramm, beide glänzende Kammermusikspieler, gewonnen wurden. Als Solo-Cellist von gediegenster Güte ließ sich Max Kießling hören. — Das Stadttheater trat mit Neueinstudierungen von „Die Hugenotten", und „Die Zauberflöte" hervor und führte dabei eine ganze Anzahl neuverpflichteter Stimmen ins Treffen. Etwas wirklich Hervorstechendes ist leider nicht darunter. Der neuverpflichtete Kapellmeister Felix Wolfes, ein Schüler Pfitzners, beherrschte den Mozartschen Stil noch nicht völlig. Von dem Orchester, das in den Streichern Verstärkung erfahren hat, darf man künftig noch recht Gutes erwarten. Der Chor scheint vor wie nach das Schmerzenskind unserer Oper zu bleiben, wenigstens löst er seine Aufgaben immer mit wechselndem Glück. Vom Zufall scheint es abzuhängen; mit diesem tückischen Gesellen sollte aber die Kunst nichts zu tun haben. Direktor Leopold Sachse, der mit Beginn der Spielzeit als städtischer Intendant anzusehen ist, wendet sich vor wie nach mit reifstem Verständnis und geläutertstem Geschmack der Regieführung zu. Paul Klanert.

Motiv aus einem alten Gassenhauer.

Ich kenne dich wohl! Woher so plötzlich
Flogst du mich an? und hebst mich? und trägst mich? —
Schön bist du nicht!
Im Hinterhaus, in schmutziger Höhle
Ersann um Geld dich ein Operettenschuster.
Aus Pech und Lüsternheit und schwammiger Unkraft
Formt' er dein Antlitz, seinem gleich.

Und viele trunkmorsche Gesellen, nickelgierig,
Sie ließen als Aeffchen dich auf ihrem Leierkasten
Vor schlampigen Weibern tanzen:
Die sind nun alle tot und modern.

Dich fistelte durch Knasterqualm
Um schweißberinnte Bauerngesichter mißgestimmt
Ein schlafesmürrischer Dorfklarinettist
Zum tobenden Gestampf auf quiekender Diele:
Die auch sind tot und modern.

Dich schlang mit zierlichen Schleifen
In seidener Röcke rauschend Fließen
Der Taktstock des Orchesterfexen
Im hell durchstrahlten Saal,
Und aus den feinen bebenden Füßchen süß empor
Wogte deiner Rhythmen Wiegen durch pochende Herzen.
Auch sie sind tot und modern,
Alle tot! und du mit ihnen!
Auf andern Wellen wiegt sich dies Geschlecht
Und schilt dich fremd und schal. —

Was lebst du wieder nun so plötzlich
In meinem Ohr? Was stiegst
Du übelduftend aus dem Grabe,
Drin du und dein Geschlecht vermodern sollten? —

Vier Töne nur!
Durch dämmernde stille Morgenstraßen
Schiebt sich ein roter Knabenmund, gespitzt,
Und trillert selig euch, hoch tief, kreuz quer,
Die kleine Künstlerseele, voll Verlangen,
Ein Neues sich zu formen, sich allein.

Vier Töne nur!
Durch dämmergrüne Waldeswölbung,
Träumt, weißgekleidet, sich's verklärt heran,
Ein jeder Schritt auf diesen Tönen schwebend.
Die summt ein Mädchenmund, und Blüten ringsum
Oeffnen sich, und Vögel drängen sich und schauen
Ihr auf den Mund und fallen hell erklingend ein,
Und der ihr an der Seite geht, trinkt tief die süße Stimme.

Vier Töne nur!
In hohen farbigen Fenstern ruht der goldene Abend.
Er lauscht dem einsamen Meister,
Der in des Domes dämmrigen Hallen mit bebender Seele
Sein Lebenslied aus Orgeltönen baut.
Vier Töne steigen aus der Tiefe auf,
Mit Knabenlust und Liebesleid gesättigt;
Die singt sein Fuß, sein Finger singt sie nach.
Aus Träumen werden Welten: vier Töne Urgestein,
Vier Töne rollende Sterne, vier Töne göttliche Seele,
Die alten vier, voll heiliger Offenbarung.

Und herein in den leuchtenden Dom
Durch Tor und Fenster und springende Mauer
Drängt sich die Menschheit.
Vom Himmel selber steigt der Herr
Und setzt sich im dämmernden Winkel zu lauschen,
Und um ihn in Scharen die Engel.
Und kehren sie heim, sie singen vier Töne,
Vier wiedergeborne erlöste Töne.

Bis in der Hölle Abgrund
Klingt des Meisters, klingt der Engel,
Klingt der Gottheit selige Stimme.
Und zum Himmel empor
Stürmt eine Seele,
Schmutzig einst und so verloren!
Horch, wie jauchzt die selige Seele,
Erlöst und wiedergeboren!

Schleswig. Chr. Tränckner.

Kunst und Künstler

— In München ist eine Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes in Bildung begriffen. Durch mustergültigen Vortrag alter und neuer Volksweisen soll die Freude an der Volkskunst gehoben, der Operettenkitsch bekämpft und damit der Gedanke des deutschen Volkstumes gehoben werden. Die Arbeit wird von drei Unterabteilungen geleistet: der Sammelabteilung, der Musikabteilung, der Presseabteilung; das Schwergewicht liegt in der zweiten Abteilung, der die Aufgabe zufällt, das gefundene Volksgut bei Einzelsängern, Quartetten und Chören mustergültig einzustudieren und dann durch öffentliche Veranstaltungen (Sängerwettstreite, Frühlingssingen usw.) die alten, prachtvollen Weisen dem Volk wieder vertraut zu machen. Interessenten erhalten näheren Aufschluß durch Dr. Gg. Panzer, München, Dachauerstraße 149.

— Das Lohorchester in Sondershausen macht die Annahme von neuen Orchesterwerken durch den „Orchesterrat" von einer Zahlung in seine Wohltätigkeitskasse abhängig! Daraufhin hat der Magdeburger Komponist Fritz Theil seine symphonische Tondichtung „Sieg des Lebens" zurückgezogen. Kein Wort des Tadels gegenüber diesem Gebaren des Orchesters kann scharf genug sein. Wollen die Herren weiterhin den Anspruch erheben, als ernste Künstler zu gelten, so werden sie den skandalösen Beschluß aufheben müssen.

— Auf der diesjährigen Hauptversammlung des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg wurden zu ordentlichen Mitgliedern ernannt: Prof. Dr. J. Bolte (Berlin), Dekan D. M. Herold (Neustadt a. d. Aisch), der Biograph des Bückeburger Bach: Dr. G. Schünemann (Berlin), Prof. D. J. Smend (Münster), Dr. Werner Wolffheim (Berlin), Prof. Dr. A. Hammerich (Kopenhagen), Prof. Dr. J. Krohn (Helsingfors), Dr. D. F. Scheurleer (s'Gravenhage), Prof. Dr. G. Adler (Wien), Prof. Dr. H. Rietsch (Prag), Prof. Dr. T. Norlind (Stockholm), Prof. Dr. K. Nef (Basel), Prof. Dr. P. Wagner (Freiburg i. d. Schweiz) und Prof. Felipe Pedrell (Barcelona). Der zweite Jahrgang des „Archiv für Musikwissenschaft" beginnt am 1. Januar 1920 im Verlage von C. F. W. Siegel in Leipzig zu erscheinen. Derzeitiger Hauptschriftleiter ist Professor Dr. Johannes Wolf.

— Auf den von uns mitgeteilten Brief W. Maukes wegen der Priorität an Stoff und Titel seiner Oper „Das Fest des Lebens" antwortet E. W. Korngold mit folgender an die Presse gelangten Zuschrift: „Herr Direktor Hans Gregor hat mir im Jahre 1916 nach Aufführung meiner Opern im Wiener Hofoperntheater ein von Frau Dovsky herrührendes Buch „Das Fest des Lebens" zur Komposition angetragen. Ich lehnte ab, weil mir schon der von Herrn Gregor mitgeteilte Stoff nicht zusagte. Dieser Stoff und dieses Buch hatte seinem mir von Herrn Gregor mitgeteilten Inhalt nach nicht die geringste Beziehung zu Rodenbachs Roman „Das tote Brügge". Auch wurde mir mit keinem Worte angedeutet, daß dieser Stoff und dieses Buch etwa eine Beziehung zu diesem Roman habe, nicht von Frau Dovsky frei erfunden, sondern einem Roman von Rodenbach entnommen sei. Fast gleichzeitig wurde mir das nach Rodenbachs Roman von dem Dichter selbst verfaßte Schauspiel „Das Trugbild" von dessen auch zur Uebertragung aller Rechte allein befugtem deutschen Bearbeiter Herrn Siegfried Trebitsch, zu Opernzwecken angeboten. Diesen Stoff, diese Vorlage für eine Oper akzeptierte ich und erwarb von Herrn Trebitsch vertragsgemäß das alleinige Recht zur Opernbearbeitung. An die Komposition der ersten Szenen bin ich bereits im Herbst 1916 geschritten. Von einer Maukeschen Oper „Das Fest des Lebens" kenne ich bis zum heutigen Tage weder Text noch Musik. Dies ist der klare, unanfechtbare Tatbestand. Meine Oper hat weder in der Idee, noch im Stoff, noch im Milieu, noch im Titel mit dem mir seinerzeit aus der kurzen Inhaltsangabe des Herrn Gregor bekannt gewordenen und zur Komposition angetragenen, von mir abgelehnten Text der Frau Dovsky etwas zu tun, den Herr Mauke offenbar später zur Komposition übernommen hat."

— Fortschrittskonzerte hat Kutschbach in Dresden eingerichtet, um die neuesten musikalischen Strömungen dem Publikum zu vermitteln. Dieses nachahmenswerte Vorgehen wird vielleicht die konventionelle Kunstpflege der Gegenwart zu durchbrechen vermögen.

— Ein Gustav-Mahler-Fest wird im Frühjahr unter Leitung von Mengelberg in Amsterdam veranstaltet werden. Innerhalb eines Monats gelangen dort sämtliche Vokalwerke, Symphonien und sonstigen Instrumentalschöpfungen Mahlers zur Aufführung.

— Die Coventgarden-Oper in London veranstaltet demnächst englische Aufführungen von Wagners „Parsifal" zu volkstümlichen Preisen. Ist nun diese Meldung richtig oder die andere, jüngst auch an uns gelangte, daß die Coventgarden-Oper in ein Kino umgewandelt sei?

— Eugen Albert, Mitglied der Leipziger Oper, hat beim Rat der Stadt Leipzig die Konzeission für die Gründung einer Volksoper in Leipzig beantragt. Das durchschnittliche Monatseinkommen eines Theaterarbeiters beträgt heute Mk. 500 oder mehr. Man schlage die Ausgaben für den sonstigen Betrieb dazu und beantworte sich die Frage, auf welches „Volkes" Besuch die „Volksoper" rechnet, selbst... Mehrere Millionen „sollen" schon zu dem genannten Zwecke gestiftet und die Aufführung von S. Wagners „Sonnenflammen" beschlossen sein. Respekt! In Frankfurt ist die Theatersubvention auf 800000 Mk. erhöht worden, um Volksvorstellungen zu ermöglichen. Ob das genügen wird?

— Als erste deutsche Oper ist im Chiarellatheater in Turin Wagners Lohengrin mit ungeheurem Erfolge gegeben worden.

— Wie „Etoile Belge" aus Paris meldet, hat sich ein Abonnent der Konzerte Lamoureux während eines Konzerts erhoben und mit Stentorstimme gefragt: „Ich möchte wissen, wann man sich dazu entschließen wird, Wagner zu spielen?" Darauf sei im Saal applaudiert und gepfiffen worden. Der Kapellmeister Chevillard habe sich dem Publikum zugewandt und geantwortet: „Man wird bald Wagner spielen!" Der Oberbarbar Wagner ist also auch in Frankreich wieder auf dem Marsche! Ob die Franzosen auch wissen, daß in Stuttgart des ollen ehrlichen St-Saëns' „Samson und Dalila" das Publikum der schwäbischen Hauptstadt in Begeisterung versetzt hat und daß Stuttgart sich auch an Mignon und anderen göttlichen Werken gallischer Herkunft berauscht?

— Oberbibliothekar und Kunstgelehrter Dr. Alfred Schnerich in Wien feierte am 22. Oktober seinen 60. Geburtstag. Weiten Kreisen wurde er bekannt durch sein 1909 erschienenes Buch: Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Viel beachtet wurde auch seine Herausgabe des Autographs von Mozarts Requiem in photographischem Faksimile.

— Musikdirektor Julius Wengert beging Ende Oktober die Feier seiner 25jährigen Wirksamkeit als Dirigent in Stuttgart. Wengert ist in den Sängerkreisen deutscher Zunge in Europa und Amerika als Komponist hochangesehen und es dürfte kaum einen Männerchor geben, der nicht das eine oder andere seiner Chorlieder mit Freude gesungen hätte. Wengert ist seit zwei Jahrzehnten Leiter des „Akkord", seit fast zehn Jahren Leiter des Chores der Matthäus-Kirche. Der von ihm ehrenamtlich geleitete Verein „Ehrenfeld" hat während des Krieges unzählige Verwundete durch seine Vorträge erfreut und mehr als tausend tote Helden auf ihrem Wege zur letzten Ruhe geleitet.

— Der Berliner Musikkritiker H. Weiner, Lehrer am Sternschen Konservatorium, beging seinen 70. Geburtstag.

— Professor Robert Stark vom Konservatorium Würzburg ist anfangs Oktober in den Ruhestand getreten. Mit seinem Ausscheiden verliert die Lehranstalt einen der angesehensten Vertreter der Klarinette, der sich auch als Komponist einen Namen erworben hat.

— Das Rostocker Stadttheater hat am 26. Oktober eine Feier für Engelbert Humperdinck veranstaltet. Einem Vortrag von Direktor Neubeck folgte die Aufführung der Maurischen Rhapsodie. Das Theater ehrte den Tonsetzer durch die Darstellung seiner jüngsten Oper „Gaudeamus"; Humperdinck hat eine neue Ouvertüre zu ihr komponiert, die ihre Uraufführung erlebte. Der Tag gestaltete sich zu einem Ehrenfeste.

— Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts" ist von Schätzler-Perasini zu einem Singspiel bearbeitet worden.

— Karl v. Kaskel hat eine Operette „Die Glücksstation" von E. Weil komponiert.

— Der Münchener Komponist Richard Mors hat ein musikalisches Lustspiel vollendet, „Die Minnekönigin". Das Buch stammt von Hanns v. Gumppenberg.

— Felix Nowowiejski, Komponist von „Quo vadis", arbeitet an zwei Opern: „Castelletto" und „Sachsengänger".

— Dr. Hans Rohr, bisher Solorepetitor am Münchener Nationaltheater, ist als Kapellmeister an das Badische Landestheater in Karlsruhe berufen worden.

— Karl v. Pidoll (München) ist zum Leiter des Augsburger Oratorienvereins gewählt worden.

— Karl Clewing, das ehemalige Mitglied des Berliner Schauspielhauses, hat seine musikalischen Studien für den Uebertritt zur Oper vollendet und wird sich zuerst in einem Berliner Konzert als Heldentenor hören lassen.

— Karl Straube hat den Ruf nach München abgelehnt, nachdem ihm weitgehende Zugeständnisse gemacht worden sind. Er wird in den Studienrat des Konservatoriums der Musik eintreten und die Leitung der Kirchenmusikalischen Abteilung der Anstalt übernehmen. Der Bach-Verein wird mit dem Gewandhauschor vereinigt, so daß es Straube ermöglicht wird, große Oratorien und weltliche Chorwerke im Gewandhause zur Aufführung zu bringen.

— Kapellmeister Karl Alwin vom Hamburger Stadttheater hat eine Berufung als Kapellmeister an die Wiener Staatsoper erhalten, wo seine Gattin Elisabeth Schumann als Sängerin wirkt.

— Kirchenmusikdirektor Reinhold Lichey von Königsberg hat eine Berufung nach Naumburg angenommen.

— Der Geiger Boluslav Sich, ein Schüler von A. Rappoldi (Dresden), wurde als Erster Konzertmeister an die deutsche Philharmonie nach Prag engagiert.

— Dem Berliner Pianisten Artur Schnabel wurde der Professortitel verliehen.

— Wie „Uj Nemzedek" meldet, sind 14 Professoren der Musikakademie, die sich mit dem unfreiwillig beurlaubten Direktor Ernst v. Dohnanyi solidarisch erklärt und den Unterricht eingestellt haben, von der Direktion aufgefordert worden, den Unterricht sofort wieder aufzunehmen, da sonst gegen sie das Disziplinarverfahren eingeleitet werden würde. Was ist denn da wieder los?

— Das Birkigt-Quartett ist vom Ersten Konzertmeister des Mannheimer Nationaltheaterorchesters, Hugo Birkigt mit den Herren Konzertmeister Caspar, Neumayer und Müller gegründet worden. Die Herren sind die glücklichen Besitzer von vier Amati-Instrumenten.

— In Bückeburg hat sich ein neues städtisches Orchester unter Leitung von M.D. Vogelsang gebildet.

— Bundesmusikdirektor Alfred Birnbacher=Lange aus Lodz, bisher Leiter des Ostpreußischen Provinzial=Sängerbundes, hat in Leipzig eine Chorvereinigung für klassische und moderne Musik nach dem Muster der Berliner Singakademie gegründet.

— Lotte Leonard, die bekannte Konzertsängerin, hat mit Beginn dieser Saison ihren Wohnsitz von Hamburg nach Berlin verlegt.

— Der Pianist und Pädagoge Günther Homann ist von Berlin nach Erfurt verzogen.

— Paul Neumann (Königshütte i. S.) spricht in einem größeren Zyklus bei den Volkshochschulkursen in Kattowitz über das deutsche Kunstlied im 18. und 19. Jahrhundert und bei den Volksbildungskursen in Königshütte über Wege zum musikalischen Verständnis. Neumann hat nach seiner Rückkehr aus dem Felde die Leitung der beliebten Hausmusikabende am Königshütter Gymnasium übernommen. Der letzte Abend hatte zum Thema „Von Tag und Nacht in der deutschen Musik“.

— „Narodni Listy“ melden, daß Franz Lehár tschechoslowakischer und Leo Fall slowenischer Staatsangehöriger geworden ist. Prosit!

— Das Steinkühlersche Musikinstitut in Hagen wurde vom Pianisten M. Bause=Schöhrinck, einem Schüler des Konservatoriums in Sondershausen und bis zum Kriege Lehrer an der Bromberger Hochschule, erworben.

— Otto Heß wird in der Königlichen Oper in Madrid eine Reihe von Festaufführungen Wagnerischer Werke leiten.

— Fritz Busch dirigierte mit außergewöhnlichem Erfolg ein Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters im Kaufmänn. Verein in Magdeburg, ein Symphoniekonzert im Stadttheater Halle und das Konzert zum Besten des Pensionsfonds der früheren Hofkapelle in Karlsruhe. In Stuttgart brachte Busch Rezniceks satirisches Zeitbild „Der Sieger“, eine grobschlächtige, geistreich gemeinte, aber endlos ausgedehnte und deshalb wirkungslose Verulkung von R. Strauß, mit dem Orchester des Landestheaters zur Wiedergabe.

— Dr. Rudolf Siegels erstes Auftreten als städtischer Musikdirektor in Krefeld hat sich zu einem Triumph für den Retter aus den „Nöten dilettierenden Experimentierens“, wie er von der Presse genannt wird, gestaltet.

— Wilhelm Furtwängler hat mit einem Beethoven=Abend sein Amt als Leiter des Tonkünstler=Orchesters in Wien mit größtem Erfolge angetreten.

— Felix Weingartner und die Wiener Philharmoniker sind zu einem Gastspiel in Italien verpflichtet worden.

— Die Konzertsängerin Mathilde Heißner=Darmstadt (Sopran) hat sich mit großem Erfolge im Rhein=Maingau hören lassen.

— H. W. von Waltershausen gibt im Verlag Hugo Bruckmann in München eine musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen heraus. Der erste Band ist der Zauberflöte gewidmet, der zweite Band behandelt das Siegfriedidyll; darin sollen die Wege zur Rückkehr in die Naturgesetze der Musik geebnet werden. Der dritte Band sucht am „Freischütz“ die Grundlagen der musikalischen Romantik darzulegen.

— Der Jatho=Verlag in Berlin, der im Weltkriege begründet wurde, übersendet uns einen typographisch hübsch ausgestatteten Katalog, in dem wir, von kurzen Biographien der Tonsetzer und Kritiken begleitet, Werke von Er. Anders, J. Clemens, Cl. v. Franckenstein, E. Künneke, E. Kunsemüller, L. Neubeck, W. Schütt, H. Scherschen, E. Welleß, W. Wendland, H. Leichtentritt, K. Alwin, M. Kierdorf, M. v. Mikusch, H. Rasch, W. v. Baußnern, M. Schillings, E. Erdmann, J. Fromm=Michaels, S. Kuhn, P. Schramm, E. Schulhoff, H. Tiessen u. a. aufgeführt finden.

— Von Thomas Mann gibt der Verlag S. Fischer, Berlin, die Schrift „Pfitzners Palestrina“ heraus. In diesem Büchlein teilt Mann mit, warum ihm Pfitzners Legende zum tiefsten Erlebnis wurde: wie sich das Werk erregend, erschließend, erfüllend dem geistigen Wesen unseres Volkes einordnet, als etwas im doppelten Sinne Letztes aus der romantisch=metaphysischen Sphäre, als Bestätigung der dürerisch-faustischen Weltstimmung und des Willens zur Verantwortung und Humanität.

— Fr. Gernsheim hatte bei seinen Lebzeiten einen Teil seiner größten Werke in eigenhändiger Niederschrift der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek überwiesen. Jetzt hat seine Witwe, was sich noch an handschriftlichem Material in seinem Nachlaß gefunden hat, gleichfalls dorthin gespendet. Eine umfangreiche Biographie Gernsheims wird demnächst Dr. K. Holl in Frankfurt a. M. erscheinen lassen.

— Die Deutsche Brahms=Gesellschaft in Berlin läßt den 3. und 4. Band der Briefe von Johannes Brahms an P. J. Simrock und Fritz Simrock erscheinen. Herausgeber ist Max Kalbeck in Wien.

— Am 31. Oktober wurde in Lommatzsch die Einweihung des Denkmals für den am 6. April 1815 dort geborenen Tondichter Robert Volkmann vollzogen. Das Denkmal — Bronzebüste auf Granitsockel — ist ein Werk Professor Adolf Lehnerts in Leipzig. Die Aufstellung, die für den 100. Geburtstag des Tondichters geplant war, hatte wegen des Krieges verschoben werden müssen.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Berlin ist in hohem Alter Rosa de Ruda, einst eine bedeutende Vertreterin des Koloraturgesanges, gestorben.

— Im Alter von 74 Jahren ist in Kassel an den Folgen einer Herzlähmung der Schriftsteller Louis Wolff, ein Enkel Louis Spohrs, gestorben, der Begründer des Goethe=Bundes in Kassel und des L. Spohr=Vereins.

— Am 26. Okt. starb in Darmstadt der Direktionsrat und Chronist des Hessischen Landestheaters Hermann Knispel, der 44 Jahre lang dem Theater angehört hatte. Knispel hat sich durch seine fleißigen Studien zur Geschichte des Hoftheaters seiner Vaterstadt bekannt gemacht.

Erst- und Neuaufführungen

— E. Hardts Schauspiel Schirin und Gertraude hat Paul Graener als Oper komponiert. Das neue Werk wird am Dresdner Landestheater seine Uraufführung finden.

— Strauß' „Frau ohne Schatten“ ist nun auch in Dresden herausgekommen. Wie es scheint, steht das dortige Publikum dem neuesten Werke des Meisters ratloser (oder kritischer?) gegenüber als die Wiener. Die Aufführung unter Reiner war hervorragend gut.

— D'Alberts Oper „Der Stier von Olivera“ gelangte am 11. November zur Erstaufführung an der Berliner Staatsoper. Das Werk erscheint im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin. Der gleiche Verlag hat auch das Verlagsrecht von E. B. Onégins Marienliedern und den Vier Gesängen aus den Dichtungen Rabindranath Tagores erworben, die, wie wir bereits mitgeteilt haben, Siegfr. Ochs in Berlin zur Uraufführung bringen wird.

— Die diesjährige Spielzeit am Costanzitheater in Rom wird mit Wagners Walküre eröffnet, dem in Rom populärsten Teile der Tetralogie.

— Zwei neue italienische Opern: „Madame Sans=Gêne“ von Umberto Giordano und „Myrrha“ von Domenico Alaleona werden am Costanzitheater in Rom zur Uraufführung kommen.

— Ein nachgelassenes Werk Leoncavallos, die Operette: A chi la Giarettiera ist am Teatro Adriano in Rom zur Uraufführung gekommen, die jedoch aber nur schwachen Beifall fand.

— Der 14jährige Sohn des Earls von Beechheim hat ein „Ballett der zwölf Prinzessinnen“ komponiert, das mit großem Erfolge zur Aufführung gelangte. Kunststück!

— Joseph Haas' Streichquartett in A dur (Op. 50) gelangte durch das Wendling=Quartett zur Uraufführung in Stuttgart. Das ebenso geistvolle wie schöne Werk, ein Zeugnis von Haas' bedeutendem Können und von seiner tondichterischen Stärke, ist auch in formaler Hinsicht durch seine Weiterbildung der Variationentechnik bedeutsam. Alles Problematische hat Haas hier überwunden und mit dem von der befreienden Kraft tiefen deutschen Humors getragenen Werke eine wertvolle Bereicherung der Literatur geschaffen. W. N.

— Ein Violinkonzert in e moll von Leo Schrattenburg wurde durch Jascha Sussmann in Berlin zur ersten Wiedergabe gebracht.

— Herm. Unger hatte mit seiner Orchestersuite „Die Jahreszeiten“, die Nikisch dirigierte, in Berlin starken Erfolg

— Zwei Orchesterwerke des Leipzigers K. Beilschmidt, Ouvertüre zu einem Liebesspiel und Serenade für kleines Orchester, sollen noch in diesem Jahre zur Uraufführung kommen.

— Hans Gals neues Chorwerk (mit kleinem Orchester) „Phantasie nach Gedichten von Rabindranath Tagore“ wird zunächst in Gera und Frankfurt a. M. zur Wiedergabe gelangen.

— Gerhard v. Keußler hat ein großes Chorwerk „Die Mutter“ (Marien=Oratorium) vollendet, welches im Verlage von D. Rahter, Leipzig, erschienen ist. Das Werk kommt am 25. November unter persönlicher Leitung des Komponisten anläßlich der Hundertjahrfeier der Singakademie in Hamburg zur Uraufführung. Auch den Text hat Dr. v. Keußler selbst verfaßt.

— Von Karl Kämpf gelangen zur Uraufführung: Pathetische Sonate für Klavier und Cello durch Julius Dahlke und Walter Schulz, drei Männerchöre a cappella durch den Berliner Lehrer=Gesang=Verein, drei Männerchöre mit Orchester durch die Berliner Liedertafel und drei Frauenchöre mit Klavier durch das Ebel=Terzett.

— F. Weingartners erfolgreiches Violoncello=Konzert in a moll soll durch C. van Vliet in Neuyork gespielt werden.

— E. d'Albert will R. Mandls Klavierquintett in G dur in Genf zum Vortrag bringen. Er hat das Werk früher bereits mit dem Rosé=Quartett gespielt.

— In den Konzerten der Zürcher Tonhalle=Gesellschaft kommen im Winter zahlreiche Werke zur Uraufführung: eine Symphonie in C dur von Volkmar Andreae und die 3. Symphonie von Fritz Brun, Konzertstücke für Violine und Orchester von Andreae und Walter Schultheß, Streichquartette von Hegar und Andreae, Gesänge für Sopran und Orchester von K. H. David.

* * *

Zu unseren Bildern. Amalie Merz, eine Steiermärkerin, die in Bregenz lebt, hat in Süddeutschland als Sängerin viel Beachtung gefunden. Die Künstlerin, die im Besitze eines ganz prachtvollen hohen Soprans ist, schrieb uns über ihren Werdegang das Folgende: „Ich trieb die Musik lange nur in meinem Heim, ohne eigentlich Gesangsunterricht genommen zu haben. 1916 lernte ich den großherz. bad. Oberregisseur Matthias Schön kennen, dessen freudiger Anregung ich viel verdanke. Mit ihm ging ich hauptsächlich Opernpartien durch

und ich habe damals viel in Lazaretten für die Verwundeten gesungen, einigemal auch bei von Herrn Schön veranstalteten Abenden mitgewirkt. Auch mit Christine Friedlein, der früheren Karlsruher Altistin, kam ich zu jener Zeit viel zusammen und sang mit ihr. Nach Schöns Tod im Januar 1917 wandte ich mich in der Erkenntnis, im Liede meine mir am meisten zusagende Arbeit zu finden, ausschließlich diesem Gebiete zu. Nachdem ich des öftern zu Wohltätigkeitskonzerten gebeten worden und die warme Begeisterung meiner Zuhörer fühlte, mir auch von berufener Seite nur Gutes über meinen Gesang gesagt wurde, kam mir der Gedanke, mein Singen zum Beruf zu machen. Zu diesem Zweck nahm ich im Frühjahr 1918 bei Dr. Schipper (München) Unterricht. Der Haupterfolg war wohl, daß ich mir nun der Kopfresonanz bewußt wurde. Im Juni nach Hause zurückgekehrt, arbeitete ich fest an der Ausbildung meiner Stimme weiter und freute mich ungemein über den Erfolg meiner Arbeit, der die Zuversicht, in meiner Kunst noch Großes zu erreichen, immer mehr festigte. Meine Lieder studierte ich bis vor kurzem ganz allein; erst im Juli dieses Jahres lernte ich in Hugo Prokſch, der mein ständiger Begleiter werden wird, einen verständnisvollen Mitarbeiter kennen und schätzen. — Vor allen Komponisten liebe ich Hugo Wolf. Es ist wohl, daß keiner so wie er das Wort vertonte, vielleicht auch fühle ich mich seiner Art verwandt, da wir nähere Landsleute sind, jedenfalls vermochte es bisher kein anderer, mich so ganz zu erfüllen, wie er. Von Schubert angefangen bis zu Strauß, Pfitzner, Mahler, Marx, wie sie alle heißen — sie alle singe ich gern; doch so die ganze Seligkeit fand ich bis jetzt im Lied nur in Wolf — nächst ihm in Schumann. So manche meiner Bekannten, die Bühnensänger sind, sähen mich gern an der Oper. Und obwohl ich zu Hause ungemein viel Freude beim Durchsingen einer Partie habe, so werde ich doch bei meinen Liedern und im Konzertsaal bleiben; vor allem aus dem einen Grund, weil mir die Kunst als solche hier reiner erscheint, ich so ohne äußere Hemmungen in ihr aufzugehen vermag. Zu Oratorien, die ich, wie überhaupt alles, auch sehr gern singe, und in denen die Stimme besonders wirken kann, hoffe ich mit dem Bekanntwerden meines Namens zugezogen zu werden." — Eine Kritik der Oper „Die Kronbraut" von Ture Rangström, dessen Bild wir zu veröffentlichen in der Lage sind, finden unsere Leser an anderer Stelle dieses Heftes, wo auch einiges aus dem Leben des Komponisten mitgeteilt ist. Wir ergänzen diese Angaben dahin: „Die Kronbraut" wurde 1915 komponiert. Eine zweite, nach Holger Drachmann geschriebene Oper „Mittelalterlich" entstand 1918. Ins Jahr 1914 fällt Rangströms erste Symphonie (cis moll): „August Strindberg in memoriam", 1919 schrieb er seine zweite Symphonie (d moll „Mein Land"); an sonstigen Orchesterwerken komponierte Rangström: Dithyrambe, Ein Herbstgesang, Ein Midsommerstück, Es singt das Meer, Intermezzo drammatico, Elegische Suite (für Streichorchester). Ein Streichquartett führt den Titel „Ein Nachtstück in E. Th. A. Hoffmanns Manier". Daneben schuf Rangström Klavierstücke, eine Geigensuite und etwa hundert Lieder und Balladen für Gesang mit Klavier oder Orchester.

Besprechungen

Neue Lieder.

Richard Strauß, Op. 68 Nr. 1—6: Sechs Lieder nach Gedichten von Clemens Brentano, für eine Singstimme und Klavier. Verlag Adolf Fürstner, Berlin.

Kompositionen, die auf das Schaffen Richard Straußens wenig neues Licht werfen, vielmehr all das in sich vereinen, was uns das Lebenswerk des Meisters lieb und wert macht: geniale Harmonisation mit süß-einschmeichelnder Melodik, Geist und Herz. Hehr und feierlich beginnt das Lied „Heilge Nacht", eine Anbetung, ein unendliches Sichneigen vor der Majestät der großen Einsamkeit, um nach edellinigem Aufschwung zurückzusinken in die Urstimmung, daraus es entstand. Im Ton eines Volksliedes ist „Ich wollt ein Sträußlein binden" gehalten, schlicht und voll Innerlichkeit erschöpft es in bewundernswertem Verstehen die Brentanosche Lyrik. In wogendem Bewegen sind Singstimme und Begleitung des Liedes „Säusle, liebe Myrthe" gehalten, eines der schönsten des ganzen Werkes. Koloratursängerinnen seien auf „Amor" hingewiesen, ein Lied, geschaffen um Gesangstechnik in hellem Lichte zu zeigen; ganz auf Bravour hin ausgearbeitet. „Als mir dein Lied erklang" und „Lied der Frauen" ebenso großzügig alle beide in Form wie Melodieaufbau. Alles in allem: nichts nach Effekt Suchendes; reiner Ausdruck des sich zu Ton und Klange formenden Dichterwortes.

*

Karl Englert, Op. 1—16: Lieder. Meistersingerverlag, Nürnberg.

Aus den mir von Karl Englert vorliegenden Liedern gewinne ich den Eindruck, daß hier mehr als einseitige Durchschnittsbegabung sich äußert. Der Raum erlaubt nicht, auf jedes Lied einzugehen. Englert ist kein Blender; er hat die Gabe, die allereinfachsten Worte musikalisch so auszudrücken, daß der ganze Gehalt der Stimmung zur Geltung kommt. Was hat er nicht aus Anastasius Grüns schlicht-ergreifendem Gedichtchen „Das Blatt im Buche" (Op. 12 Nr. 6) gemacht! Sieht man da nicht das Erzählte bildlich vor sich? Die alte Muhme, das Buch und das Blatt? Und weht nicht durch die vier Zeilen die schwermütige Traurigkeit, das Erschüttertsein der Gemütsverfassung von Erzähltem und Erzähler? Aehnliches wäre über Lieder wie „Denkspruch" (Op. 5 Nr. 1), „Mutter" (Op. 7 Nr. 5) zu sagen. Ueberall, wo es sich darum handelt mit Prägnanz ein kleines Milieu, einen erzitternden Stimmungshauch zu schildern, da zeigt sich die Begabung dieses Komponisten, der so ganz und gar sich an keine Zeit und keine Strömung gebunden fühlt. Als Melodiker mutet er uns vertraut an. Betrachtet man das Lied „Am Spinnrad" (Op. 7 Nr. 2), so ist man überrascht ob der Natürlichkeit dieses so einfachen und echten Liedes. Aber nicht nur dem ernsten Spruche, dem einfachen Gedicht ist seine musikalische Ausdruckskraft gewachsen. Beweis hierfür: Vertonungen aus Cäsar Flaischlens Jost Seyfried „Wir haben beide nicht geweint" (Op. 9 Nr. 1) und „Weite Landschaft" (Op. 9 Nr. 2). Besonders letztgenanntes Lied verdient seiner in Quarten, Quinten und Sexten sich bewegenden, fast rhythmuslos anmutenden Schilderung der unendlichen Weite wegen Beachtung. Unter den vielen andern Liedern ist manches, das zu erwähnen wäre; es bleibe dem, der durch diese Worte vielleicht angeregt, die Kompositionen kennen lernen will, überlassen, sich von ihrer Gediegenheit und Schönheit selbst zu überzeugen.

*

Jakobus Menzen, Op. 10: Zwei Lieder für mittlere Stimme („So ich traurig bin", und „An Baches Ranft") und Op. 11: Drei Kinderlieder für Sopran („Drei Bäumchen", „Mondmärchen" und „Königskind"). Verlag Tischer & Jagenberg, G. m. b. H., Köln a. Rh.

Die Lieder von Jakobus Menzen sind sehr fein ausgearbeitet. Ueberall spürt man sorgfältiges Nachfeilen kritischer Selbstbeobachtung. An Stimmungsgehalt und Durchführung sind sie allesamt recht gut. Derbheiten, Ueberraschungen und Extravagantes vermeidet der Komponist, der sich vielseitig auszudrücken versteht. Entzückend gelungen ist ihm die Märchenstimmung in dem Liede „Mondmärchen". Das Feine, Zierliche, Geheimnisvolle liegt ihm besonders gut.

*

Markus Koch, Op. 55: Fünf Lieder nach Gedichten von Eichendorff für eine mittlere Singstimme und Klavierbegleitung.

„Die Vöglein, die so munter singen" ist eine kleine Stimmungskomposition mit wenig Gehalt; „Tritt nicht hinaus jetzt vor die Tür" ist auf einen Waldhornruf aufgebaut und wirkt in seiner strengen Geschlossenheit einfach und anspruchslos. In dem Liede „Ueberm Lande die Sterne" überrascht das vortrefflich nachgeahmte Hundegebell, das der Komposition den Stempel ausgesprochenster Naturalistik aufdrückt. „Hörst du, wie die Gründe rufen" mit dem zarten Nachtigallenschlag in der Begleitung, bemüht sich, den romantischen Ton zu treffen. Und auch aus „Der Friedensbote" gewinnt man den Eindruck, einem ernsten, strebsamen Musiker gegenüber zu stehen, der wenig Neues aber manch Gutes zu geben hat. —r.

Neue Lyrik.

K. A. Metz: Der blühende Garten. Neue Verse. 1919, Phaethon-Verlag (Alfr. Kuhn) Stuttgart-Cannstatt.

In den mit wohltuender, vornehmer Einfachheit ausgestatteten Bändchen der „Brücke" hat K. A. Metz, von dessen Dichtungen mir gelegentlich schon die eine und andere begegnet ist, eine kurze Reihe von feinen und stimmungstiefen lyrischen Dichtungen herausgegeben, die ich der Aufmerksamkeit aller Freunde echter Lyrik warm empfehlen möchte. Metz' Gedichte sind, wenn man von ganz wenigen absieht, selbst Musik. Wie Musik der Stille, des Friedens, der Genügsamkeit, des Glücks, — alles dessen, was wir heute mehr als je zuvor mit der Seele suchen. Die Form ist vortrefflich, die Worte, reich an schöner Bildhaftigkeit, edel gefügt, der ganze Ton bis auf Kleinigkeiten (schöne Naturstimmungen u. a. m.) ganz persönlich gerichtet. Aus der Welt des Problematischen, die unsere Gegenwartskunst allzu oft und allzu aufdringlich bestimmt, sehnt sich Mancher in des Herzens heilig stille Räume zurück, in die der Kampf des Lebens nicht zerstörend dringt: hier ist ein Dichter, der ihm Freund werden kann und Begleiter. Von Metz' Gedichten hat H. F. Schaub (Simrock-Verlag, Berlin) einige in Musik gesetzt. Andere werden nicht lange auf Komponisten zu warten haben. W. N.

Allgemeine Geschichte der Musik

Nachlieferung von Einzelbogen

Abonnenten der „Neuen Musik-Zeitung", denen zur Ergänzung dieses schönen Werkes Bogen des 1., 2. oder 3. Bandes fehlen, können solche, solange Vorrat, durch jede Buch- oder Musikalienhandlung oder (zuzüglich Versandgebühr) unmittelbar vom Verlag nachbeziehen. Jeder Band wird auf Wunsch auch gebunden geliefert. Preis eines Bogens 30 Pf. — Einbanddecken zu Band 1, 2 und 3 je 1.50 Mk. zuzüglich 20% Teuerungszuschlag.

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 1. November. Ausgabe dieses Heftes am 13. November, des nächsten Heftes am 27. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 5

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Musik ohne Noten.

Ansichten und Bekenntnisse von Raro.

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.
Eichendorff.

„. . . daß er ein wenig schwerhörig war. Dies verhinderte ihn aber nicht, die Musik zu lieben und ein leidenschaftlicher Violinspieler zu sein; denn er sagte, man höre die Töne nicht mit den Ohren allein, der ganze Körper höre, die Augen, die Finger, die Füße, und ließe uns auch das Ohr einmal im Stich, würde doch die Hand den rechten Ton zu finden wissen, auch ohne Hilfe des Gehörs. Und schließlich seien doch alle hörbaren Töne falsch, wem aber einmal die Gnadengabe der Töne beschert sei, der besitze in seinem Innern ein unsichtbares Instrument, gegen das die herrlichste Cremoneser Geige nur wie die Kalebaßvioline der Wilden sei, und auf diesem Instrumente spiele die Seele, auf seinen Saiten erklängen die idealen Töne und auf ihm hätten die großen Tondichter ihre unsterblichen Werke komponiert. Die äußerliche Musik, die die Luft der Wirklichkeit durchbebt und die man mit den Ohren vernimmt, sei nur eine armselige Nachahmung, ein stammelnder Versuch, das Unaussprechliche zu sagen, sie sei im Vergleich zu der seelischen Musik dasselbe, was die Statue, die mit den Händen gebildet, mit dem Meißel ausgehauen, mit dem Maße gemessen sei, im Vergleich zu des Bildhauers wunderbarem Marmortraume sei, den zu schauen sterblichen Augen nicht vergönnt wird.“

Diese Gedanken stehen in Niels Lyhne. Ich habe sie hergesetzt, um einige eigene Gedanken daran zu knüpfen.

Aus besonderen Gründen war ich 21 Jahre alt geworden, bevor ich zum ersten Male ein Orchester hörte. Unerhörte Sensationen hatt' ich mir davon versprochen! Statt ihrer — nur tiefe Enttäuschung. Das, was ich erwartet, verhielt sich zu dem, was ich hörte, in der Tat wie eine Cremoneser zu des Wilden Kürbisgeige. Warum? — Unverständige oder Spötter sagten mir damals: es kommt daher, daß Sie zuviel davon verstehen. Nein, es kam daher, daß ich zuviel Phantasie besaß! Früher hatte ich meine inneren Klang-Gesichte auf dem Klavier nachzuzeichnen versucht. Daß mir dies nur in den dürftigsten Umrissen gelang, verwunderte mich nicht — ein Klavier ist eben bloß ein Klavier. Ein Orchester aber ist doch die höchste irdische Darstellungsform der Musik, durch seinen Mund haben unsere Tonmeister ihre erhabensten Gedanken verkündigt. Eine frühere Bekanntschaft mit dem Orchester hätte mich beizeiten gewöhnt, meine Musikintentionen mit irdischen Erfüllungsmöglichkeiten in Einklang zu bringen. So aber hatte sich meine Phantasie schon in Höhen eingenistet, dahin kein von Menschenhand gebildetes Instrument ihr folgen konnte, und mit Schmerz mußte ich die Verwirklichung meiner Musikträume als unmöglich erkennen. In Jean Pauls Biographie von Spazier lesen wir: „zu glänzend waren die Träume und Erwartungen vom Leben durch die in der Einsamkeit so lange ideell an denselben schaffende Einbildungskraft geworden“. Da haben wir's! Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei; noch schlimmer ist für ihn die ausschließliche Gesellschaft seiner Phantasie.

Aber dies scheinbare Unglück barg auch ein heimliches Glück. Meine Phantasie hatte sich ungehemmt durch die Schranken des mechanischen Vermögens entfalten können und war so in Tonregionen eingedrungen, die ihr bei steter Kontrolle durch irdische Musiziermöglichkeiten unbekannt geblieben wären. So betrachtet, erscheint auch das Los des ertaubten Beethoven nicht so sehr beklagenswert. La Mara nennt ihn die tragischste Gestalt, welche die Geschichte der Töne kennt, und mancher mag beim Anhören Beethovenscher Kompositionen ähnlich gedacht haben. „Hätte doch Beethoven sein Werk so hören können“ hörte ich jemand nach einer Aufführung der IX. Symphonie im Gewandhause ausrufen. Keine Sorge: er hat es gewiß viel herrlicher gehört. Trägt jeder Musikmensch in seinem Innern „ein unsichtbares Instrument, gegen das die herrlichste Cremoneser Geige nur wie die Kalebaßvioline der Wilden“: wie viel mehr muß dies der Fall sein bei einem Herrscher im Reich der Töne!

Im Theater gebrauche ich prinzipiell kein Opernglas, das doch nur desillusionierend wirken könnte. Was nützt mich die genaueste Kenntnis der Bühnenvorgänge? Der Künstler ist kein Forscher, er liebt die Wahrheit nur, soweit sie schön ist. Er wird sich hüten, seine Phantasie in ihrem Verschönerungsstreben zu zügeln. So hat auch ein Augenleiden, das mir eine Zeitlang die Außenwelt verdunkelte, mein Innenleben um vieles bereichert.

Meine frühesten Eindrücke waren musikalischer Natur, auch wenn sie nicht direkt durch Musik angeregt wurden. Mein Gedächtnis bewahrt Heines Loreley als ersten dichterischen Eindruck, der im Grunde ein musikalischer war. Als Zwölfjähriger lernte ich das Gedicht aus einem alten Lesebuche kennen; hatte ich es früher einmal singen hören, so hatte ich nur der Melodie, nicht der Worte geachtet. Bei der zweiten Strophe:

Die Luft ist kühl, und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein,
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein —

bemächtigte sich meiner eine tiefe Ergriffenheit; ich las die Worte wieder und wieder und trug sie noch lange mit mir herum. Zweifellos war es der musikalische Zauber des Verses, was mich fesselte, nicht etwa das darin enthaltene Naturbild; denn mein Natursinn ist erst viel später erwacht. Dem entspricht auch ganz die Art, wie ich später Werke der Poesie genoß: was war Faust, was Hamlet für mich anderes als eine Symphonie von höchsten und tiefsten Seelentönen! Meine Wertschätzung großer Dichter war stets der ihnen innewohnenden Musiktendenz konform. Darum wußte ich mit Homer, Cervantes, Walter Scott nichts Rechtes anzufangen; darum steht mir kein Dichter höher als Jean Paul. Ein traulich heimliches Gefühl erweckt mir **a priori** jeder Dichter, von dem ich weiß, daß er der Musik nahestand oder selbst Musiker war; mit verdoppelter Zärtlichkeit schmiegt sich meine Seele dann an ihn. Dies Gefühl hat mich befähigt, auch die schwächsten Sachen von E. Th. A. Hoffmann zu lesen.

Die Bekanntschaft mit R. Schumanns Jugendbriefen war mir ein wesentlich musikalisches Erlebnis; ich unternahm

gleichsam im Fluge eine Reise durch Höhen und Tiefen des Schumannschen Tonlebens. Während des Lesens notierte ich am Rande fortwährend Motive und Melodien des Meisters, die sich von selbst als Kommentare darboten. Die Lenausche „Sturmesmythe" gestaltete sich mir beim ersten Lesen zur symphonischen Dichtung. Alle dichterischen Bilder setzten sich in Tonbilder um: mir klang das stumm und regungslos in sich verschlossene Meer, das ängstliche Lauschen der Bäume am Strande —

Ob kein Lüftchen, keine Welle wacht?

Der Todesfrieden, den die Nacht mit immer dichterem Schleier bedeckt — bis plötzlich dunkle Wolken am Horizont erscheinen und heraufgefahren kommen und auf die stumme Schläferin herableuchten —

Ob die alte Mutter tot, die See?
Bis endlich
Mutter, Kinder — brausend sich umschlingen;
Und sie tanzen freudenwild und singen
Ihrer Lieb ein Lied im Sturmeschor.

Wie Spitteler sein ungeschriebenes Epos „Herakles", so betrachte ich diese nichtkomponierte Symphonie als bestes Ergebnis meiner Lebenstage. Uebrigens hat schon Beethoven ein ähnliches Gedicht in Tönen geschaffen: im dritten und vierten Satze seiner c moll-Symphonie.

Nicht nur Verse, auch Prosasätze verwandeln sich mir zu Musik. In den Eingangsworten von Niels Lyhne: „Sie hatte die schwarzen, strahlenden Augen der Bliders —" singt eine Melodie voll Schwermut und Süße. Als eine Melodie voll Weltentrücktheit und Gottentzücktheit, wie so manche des späten Beethoven, tönt mir der Satz aus dem Hesperus: „Er mochte immerhin die Augen zuschließen; in seiner dunklen Brust ruhte noch diese blühende Unendlichkeit!" — Jean Paul ist wohl unser melodiereichster Prosaiker. Nur zwei Sätze aus den Flegeljahren möchte ich noch anführen: „Wie Himmelsblumen werden oft Träume durch die Menschen-Nacht getragen, und am Tage bezeichnet nur ein fremder Frühlingsduft die Spuren der verschwundenen." Und: „Die höchste Entzückung macht ernst wie ein Schmerz, und der Mensch ist in ihr eine stille Scheinleiche mit blassem Angesicht, aber innen voll überirdischer Träume." Daß diese Melodien bei stummer Lektüre viel süßer, inniger, musikberauschender klingen, scheint mir ein weiterer Beweis für die tatsächliche Existenz jenes „inneren Instruments". Jean Paul hat in seinen Streckversen schon praktisch betätigt, was später Verlaine in seiner **Art poétique** theoretisch formulierte:

Musik, Musik vor allen Dingen!
— — — — — — — — — — —
Es sei dein Vers, wie durch die Saaten
Im Morgentau der Frühlingswind
Mit zärtlichem Geriesel rinnt . . .
Der Rest gehört den Literaten!]

Starke innere Gründe zwangen mich, Musiker zu werden, doch erwiesen äußere Gründe sich stärker, und sie zwangen mich, Schriftsteller zu werden. Gleichwohl ist der ursprüngliche Musik-Habitus unter der Literatur-Verpuppung stets erkennbar geblieben. Er zeigt sich zum Beispiel, mir selbst mehr als andern, in einer gewissen Unbeholfenheit des Wortausdrucks. Das glaubt man nicht, wenn man meine gedruckten Arbeiten liest. Aber man würde es glauben, wenn man meine Konzepthefte sähe. Diese Unbeholfenheit wird besonders drückend, wenn ich einmal gezwungen bin, schnell und ohne Vorbereitung zu schreiben; sie klebt meinen ersten Niederschriften ohne Ausnahme an und wird nur durch unverdrossene Arbeit verwischt, durch anhaltende literarische Beschäftigung wird sie gemildert, tritt aber sofort wieder hervor, wenn eine intensivere Beschäftigung mit Musik bei mir Platz greift; in früher Jugend, bevor meine Seele in Musik verloren ging, kannte ich sie nicht. Wohl aber kenne ich einen Literaten, der zugleich Musiker ist und dessen Psyche nach seinem Ausdruck „alternierend auf Ton- und Wortausdruck eingestellt" ist. An seiner mündlichen Ausdrucksweise kann ich jedesmal erkennen, ob er sich gerade in der Musik- oder in der Literaturperiode befindet. Was Karl Maria v. Weber über die Betätigung in einer Kunst beobachtet hat, läßt sich ebenso auf die abwechselnde Betätigung in mehreren Künsten anwenden: „Gedanken oder die Seele müssen wie ein anderes Glied des Körpers genährt und gezogen werden, um in einer gewissen Form zu denken. Das erste Stück einer andern Gattung ist immer das schwerste; hat man erst eins gemacht, seinen Ideengang in dieses neue Modell gepreßt, so geht es . . . Alle Melodien bekommen unwillkürlich diesen Charakter, diesen Zuschnitt. Das Genie ist universell, wer es hat, kann alles leisten, Umstände, Zufälle formen es. Es ist nicht möglich, in allen Stilen und Gattungen zu gleicher Zeit groß zu sein, man ist es aus eben diesem Grunde nur periodisch in einem Fache."

Wie gesagt, war ich durch besondere Umstände gezwungen, der Musik als Beruf zu entsagen. Ich war sogar gezwungen, jeden direkten Verkehr mit ihr durch Hören und Selbstausüben oft lange Zeit gänzlich zu meiden. Da aber Musik das Herz meines Herzens war und blieb, so sah ich mich gezwungen, um so eifriger jenes „innere Instrument" zu kultivieren. Es ward mein hauptsächliches Studium: Musik außerhalb der Musik zu suchen. Daß und inwieweit das möglich ist, haben auch andere Musikmenschen erfahren, wenn sie durch besondere Umstände von der Urheimat ihrer Seele abgesperrt waren. „Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik" — schrieb der junge Mendelssohn aus Italien, das damals nicht mehr das gelobte Land der Musik war.

Da mir in die Musikfremde Verstoßenen die Literatur von je eine zweite Heimat bot, so war die Substituierung des Worts für den Ton natürlich naheliegend. Wenn ich mich dabei mit Prosa begnügte und es verschmähte, in Vers und Reim zu machen, so war der Grund wohl, daß die Poesie im Vergleich zur Schwesterkunst an musikalischen Wirkungen zu arm erscheint. Je vertrauter man mit dem Original, desto weniger mag man sich mit der Kopie begnügen. Die Poesie, die sich anstrengt, Musik zu werden, wie in den Gedichten von Stefan George u. a., erinnert mich immer an die Fabel von der Gans, die gern ein Schwan werden wollte. Daß der Prosastil eines Richard Wagner und E. Th. A. Hoffmann alles musikalischen Reizes bar, kann ich mir nur damit erklären, daß seine Eigentümer **a priori** darauf verzichteten, Musik mit Worten zu machen. Sie waren ja nicht wie ich von der Tonkunst abgesperrt, hatten also keine Veranlassung, zu Uebersetzungen zu greifen, wo ihn endie Ursprache zugänglich war. Sie tranken lieber an der Quelle.

Alles deutet darauf hin, daß die Musik die erstgeborene unter den Künsten sei. Heinrich v. Kleist nennt sie die Wurzel aller übrigen Künste. Es gibt keinen Dichter von Bedeutung, stände er der Lyrik noch so ferne, den nicht zu gewissen Zeiten seines Lebens und Dichtens das lyrische Heimweh anwandelte. Schiller, dessen starke Seite die Lyrik nicht war und der doch „Die Macht des Gesanges" so tief empfunden hat, äußerte einmal brieflich, daß das dichterische Kunstwerk aus einer gewissen musikalischen Gemütsstimmung heraus geboren werde. Hebbel, der ebensowenig wie Schiller ein unmittelbares Verhältnis zur Musik besaß, pflegte Melodien vor sich hin zu summen, wenn er im Freien wandelnd dichtete (man denke an Beethovens „Spazierenarbeiten").

Keiner hat tiefer das Wesen der Musik erfaßt als Hoffmann, wenn er sagt: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben." Oder von der Oper: „Die Musik kleidet alles in den Purpurschimmer der Romantik und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen." Die Zuspitzung meines gesamten Innenlebens auf die Musik ist wohl auch der Grund, weshalb meine Erzählungsversuche zu scheitern pflegen, weshalb jeder Ansatz zum Epischen mir gleich ins Lyrische zerfließt. Denn unwichtig, langweilig scheint mir alles, was sich

nicht in Musik auflösen läßt. „Nur das Unendliche ist ihr Vorwurf" — im Endlichen findet sie keine Heimat!

Mit der Schröder-Devrient kann ich sagen: „Ich kann nichts ohne Musik. Musik ist das Element, das meine Kräfte flüssig macht und in Bewegung setzt." Als Mensch habe ich vieles erlebt, woraus ich als Schriftsteller Kapital schlagen könnte und was ich gleichwohl ungenutzt lasse, weil — ich in ihm keine Beziehung zur Musik entdecken kann. Ich weiß von manchem, wofür ich mich interessieren müßte, wenn ich bloß von Musik nichts wüßte. Nachdenkenswerte Probleme sind gewiß die Abstammung der Etrusker, die Quadratur des Zirkels, die Genesis des Nordlichts und der Shakespeare-Dramen, die politische und militärische Ursache der Niederlage Karthagos, Karls XII. und Deutschlands — — aber was ist das alles gegen das Andante in Schuberts B dur-Sonate!

Darum habe ich es auch nie zu einem richtigen Tagebuch gebracht. Ich empfand kein Bedürfnis, meinen Geist begrifflich zu klären, sondern zog es vor, mich einem ziellos wogenden Gedankenstrom zu überlassen — einer im Grunde musikalischen Stimmungsschwelgerei, wo ich mir gleichsam auf der Klaviatur des Geistes meine Lieblingsmotive vorspiele. Am liebsten sind mir Gedanken, die an der Bewußtseinsschwelle Halt machen und nur ihren Schatten in meine Seele werfen. Der Musiker denkt eben anders als der Gelehrte, der Philosoph.
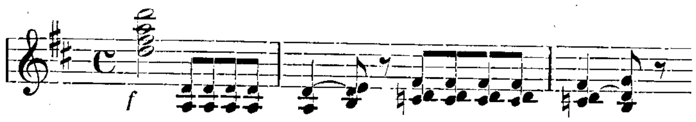
Auch einem Beethoven wurden die beim Komponieren häufig vorschwebenden poetischen Ideen selten so klar, daß er sie in Worte fassen konnte. Zwar hat er einmal die Absicht geäußert, seine sämtlichen Werke mit programmatischen Titeln zu versehen, es unterblieb aber — er war eben zu sehr Musiker. Auch Schumann hat sich meist mit kurz andeutenden Ueberschriften begnügt. Die Seele eines echten Musikmenschen gleicht der Lotosblume, die sich scheut, dem grellen Tage ins Antlitz zu schauen, und nur in traumholder Nacht aufblüht. „Ich träume lieber als ich denke," vertraut der große Stimmungsdichter J. P. Jakobsen seinem Tagebuch.

Meine Art, ein Tagebuch zu führen, kann nur das Gesagte bestätigen. Da finden sich Bemerkungen wie „Heute sang das Leben wieder mal in A dur — heute klang alles aus b moll. — Die Stunden strömen jetzt wie Melodien — ein Strom von Frühlingsmelodien durchflutet meine Tage — ein Musikfrühling rast mir im Blute —". Höchstens findet sich einmal eine Bemerkung wie „Byron ist ein melodiebeschwingterer, harmonisch reicherer, rhythmisch pikanterer, farbiger instrumentierter Lenau". Personen werden meistens so charakterisiert: „eine hellfrische Tenorseele, ein dunkeltiefer Gemütsbaß, ein gravitätisches Posaunengemüt — N. war früher eine lustig trillernde Flöte, ist jetzt ein melancholisches Fagott geworden" usw. Stimmungshunger ist der Inhalt meines Tagebuchs. Mag mancher dies tadeln — mir ist es lieber als Hungerstimmung. Die Musik des bellenden Magens bleibe diesmal außerhalb unserer Betrachtung.

Wie Musik empfinde ich auch die Natur. Ein nebelverhüllter Herbsttag scheint mir ein endlos trübes Moll, vom Herbstwalde lass' ich mir eine Symphonie in Gelb vorspielen, ein Sonnenaufgang ist mir ein Uebergang zum Finale von Beethovens c moll-Symphonie. Eine schwüle Sommernacht strömt mir die Barkarole aus „Hoffmanns Erzählungen" durch alle Glieder, und

> Des Abends sanftere Seele
> Fließt wie süße Musik sänftigend mir in die Brust. (Lenau.)

Der Abend ist die musikalischeste Tageszeit (Uhland nennt ihn „Die Zeit der Dichterwonne"), die alle schlafenden lyrischen Quellen weckt. Grüne, buntbeblümte Wiesenflächen, an die sich dunkler Laubwald anschmiegt, im Hintergrunde blauduftige Berge — das wirkt auf mich wie ein farbenprächtiges Orchestergemälde. Zartes Blattgrün auf blauem Himmelsgrunde scheint mir eine besonders glückliche Klangkombination. Als ich einmal nach längerer Wanderung in Waldesnacht mich plötzlich wieder der Sonne gegenüber sah, da ging im Augenblick auch Schuberts D dur-Sonate in meiner Seele auf:



Wirklich ein Motiv, das glühend stolz aufsteigt wie eine Julisonne!

Obwohl ich nie rechnen konnte, hegte ich in früher Jugend den Wunsch, Astronom zu werden. Auch Jean Paul, einer der musikalischesten Dichter, bezeichnete die Astronomie als seine Lieblingswissenschaft. Meine Beschäftigung mit Astronomie war und ist freilich nichts weniger als Wissenschaft, sie ist Stimmungsschwelgerei. Die Vorstellung der schweigenden Unermeßlichkeit erweckt Gefühle, wie sie uns aus Beethovens letzten Werken anwehen: mystisch-kosmische Jenseitsschauer. Treffend sagt Hans Merian von der Arietta in Beethovens Op. 111, daß sie sich in den wunderbaren Variationen gleichsam im All auflöst und wie in unendliche Himmelsfernen verklingt.

Wie der amerikanische Dichter-Eremit Henry D. Thoreau im steten Verkehr mit der Natur Musik erlebte, davon gibt das Kapitel „Töne" in seinem „Walden" Zeugnis. Da das Buch nur wenig bekannt, so seien einige der markantesten Stellen hier wiedergegeben. „Bei günstigem Winde hörte ich bisweilen am Sonntag die Glocken von Lincoln, Akton, Bedford oder Concord, eine weiche, holde und sozusagen natürliche Melodie, würdig, hier die Einsamkeit zu durchdringen. In einer genügenden Entfernung jenseits der Wälder erhält diese Melodie einen zitternden, summenden Klang, als ob die Tannennadeln am Horizont die Saiten einer Harfe wären, über die er hinwegschwebt. Jeder Ton, in der größtmöglichen Entfernung gehört, erzeugt genau die gleiche Wirkung: einen zitternden Klang auf der Lyra des Universums . . . Dann ertönte mir eine Melodie, die von den Lüften ihre Harmonien erhalten und mit allen Blättern und Nadeln des Waldes Zwiesprache gepflogen hatte, jener Teil eines Klanges, den die Elemente aufgesogen, moduliert und als Echo von Tal zu Tal getragen hatten. Das Echo ist, in gewissem Grade, ein selbständiger Klang; und darin liegt sein Zauber und sein Reiz. Es ist nicht nur eine Wiederholung dessen, was vom Glockenklang der Wiederholung wert war, sondern zum Teil die Stimme des Waldes. Zwar sind es die gleichen, verbrauchten Worte und Töne, doch werden sie von einer Waldnymphe gesungen . . . Wenn die andern Vögel schweigen, beginnen die Knarreulen ihren Gesang — ein feierliches Kirchhofslied; man hört die gegenseitigen Tröstungen eines Liebespaares, das gemeinsam den Tod gesucht hat und das in einem unterirdischen Totenhain sich der Qualen und Wonnen himmlischer Liebe erinnert. Und doch, ich höre ihr Trauerlied gern, die kummervollen Antworten, die am Waldesrand entlang schweben. Bisweilen werde ich dadurch an Musik und Singvögel gemahnt, an eine Musik der Schwermut und der Tränen, an ein unerfülltes Sehnen und Seufzen, das gern im Lied Erlösung finden möchte. Ja, diese Töne sind die Geister, die Traurigkeit und die melancholischen Gedanken gefallener Seelen, die einst in menschlicher Gestalt nächtlicherweile auf Erden wandelten und Taten der Finsternis vollführten, jetzt aber ihre Sünden durch Klagelieder und Threnodien auf dem Schauplatz ihrer Verbrechen abbüßen. Die Mannigfaltigkeit und Größe der Natur, die uns allen Obdach gibt, rückt meinem Verständnis näher. ‚Oh — o — o—o, wär' ich nie geb—o—r—r—r—ren,' so jammert eine an dieser Seite des Teiches und kreist mit der Unrast der Verzweiflung zu einem andern Zweig der grauen Eichen. ‚Wär' ich nie geb—o—r—r—r—ren', klagt eine andere vom jenseitigen Ufer im ehrlichen Schmerz zurück, und ‚geb—o—r—r—ren', tönt es leise weither vom Lincolnwald . . . Auch von der Schreieule wurde mir häufig ein Ständchen gebracht. In der Nähe hätte man es für das melancholischste Lied der Welt halten können, als ob sie hiedurch für alle Ewigkeit in der Sphärenharmonie das Stöhnen eines Sterbenden typisch charakterisieren wolle, eines sterbenden Menschen, in dem zwar noch ein schwacher, armseliger Lebensfunke flackert, der jedoch

alle Hoffnung bereits hinter sich ließ und jetzt, beim Betreten des dunklen Tales heult wie ein Tier, schluchzt wie ein Mensch. Und dieses Schluchzen wirkt durch eine gewisse gurgelnde Melodie nur um so furchtbarer. Will ich es charakterisieren, so beginne ich instinktiv immer mit den Buchstaben „gi'; durch sie wird jener Gemütszustand gekennzeichnet, wo bereits der Kern eines jeden gesunden und mutigen Gedankens verflüssigt und schleimig entartet ist . . . Es ist ein Klang, der wunderbar zu Sümpfen und Zwielichtwäldern paßt, in die der Tagesschein nicht dringt. Er läßt uns eine ungeheure, unentwickelte Welt ahnen, die menschlichem Wissen noch nicht erschlossen ist. Die Eule ist das Symbol der tiefen, dämmernden Nacht, der unbefriedigten Gedanken, die uns alle quälen."

In anderer Weise als Thoreau versteht es der Held von Huysmans' **A Rebours,** Musik außerhalb der Musik zu finden. Er hat sich eine Mönchszelle eingerichtet mit einer Schnapsorgel. „Denn da ihm Curacao Klarinettentöne, Kümmel einen Oboenton, Anisette die Flöte, Kirsch die Trompete vorzaubert, so kann er sich mit einem Schlückchen hier und einem Schlückchen da ein ganzes Orchesterwerk vorspielen."

Daß manche Menschen über eine besonders intime Kommunikation der Gehörnerven mit den Sehnerven verfügen, ist bekannt. Daß die Gehörnerven auch mit den Geschmacksnerven kommunizieren können, dürfte nicht so allgemein bekannt sein. Einer meiner Bekannten sieht zwar Musik nicht mit den Augen, aber er schmeckt sie mit der Zunge. Ein Konzertprogramm ist für ihn gleich einer Speisekarte. Ein Komponist ist ihm Wurst, ein anderer Käse. Bei Meyerbeer schmeckt er Ragout, bei Czerny Stockfisch, bei Lortzing Rindfleisch, bei Neßler Sauerkraut, bei Kücken Mandelpudding, bei Koschat Butternocken, bei den Veristen Sardellen usw. Oft sagt er, er habe sich im letzten Konzert den Magen verdorben, und ich weiß dann, daß das Programm ein neuzeitliches gewesen. Bei dieser Musik glaubt er nämlich Gerichte zu schmecken, wie sie unsere Reisenden schildern, die bei Naturvölkern zu Gaste waren: geschmorte Regenwürmer, gedämpfte Eingeweide mit angewärmter Galle übergossen und dergleichen mehr. Ich hüte mich wohl, zu erzählen, wie seine Geschmacksnerven auf unsere g r o ß e n Komponisten reagieren, um nicht berechtigte Pietätsgefühle zu verletzen. Immerhin bleibt es eine lobens- und schätzenswerte Eigenschaft, in dieser Weise geistige und materielle Genüsse verbrüdern zu können, zumal in Kriegs- und Hungerzeiten.

Wie Hesses Peter Camenzind für Wolken, so schwärmt mein Herz für Ruinen. Als Kind lief ich oft stundenweit einiger alter Trümmer wegen. Ruinen wecken Vergangenheitsgefühle, Erinnerungen, und die Erinnerung ist, wie ich einmal an anderer Stelle ausgeführt habe, die Musik des Lebens. Daß einem Heinrich Heine die dichterische Intuition wie Erinnerung erscheint, habe ich dort als dessen erzmusikalische Natur bezeichnend angeführt. Wieder an anderer Stelle habe ich Lenaus „An Agnes" als Beweis genannt, wie sehr des Dichters Herz der Macht der Töne unterworfen war:

. . . in alle Weiten
Nächtlicher Vergessenheiten
Dringen deine Lieder
Die entflohn und nicht mehr kamen,
Freuden mit verlornen Namen;
Kannst du wiederbringen.

Und ebenso den Vers auf einen fiedelnden Zigeuner:

Dieses Zittern seiner Saiten
Ist das Schwanken einer Brücke,
Drauf zurück zum Erdenglücke
Sehnsuchtsvoll die Geister schreiten.

Ein ganzer Zyklus Lenauscher Gedichte trägt die Ueberschrift „Erinnerung".

Die Mehrzahl der Sterblichen verlangt stets nach neuer Lektüre. Schon Homer sagt:

Denn es ehrt den Gesang das lauteste Lob der Menschen,
Welcher den Hörenden rings der neueste immer ertönt!

Mich zieht es vielmehr zu alten, längst gelesenen Büchern. Mit ihrer Hilfe meine versunkene Jugendwelt wieder aufzubauen, zu verfolgen, wie sie Stein auf Stein zum Aufbau meines Ich geliefert haben: das ist mir ein einziger, unvergleichlicher Genuß. Diese Vergangenheitssehnsucht, Erinnerungsschwelgerei ist fast zur Manie ausgeartet. Habe ich mir doch ein Register gnaden- und segensvoller Lebensstunden angelegt — ich nenne es meine Gemütsapotheke —, daran ich in gefühlsarmen Zeiten mein darbendes Herz erfrische. Habe ich doch die Wände meines Zimmers nur mit Ansichten meiner Heimat, Szenen meines Kindheitstheaters dekoriert, um mich in einsamen Stunden mit Erinnerungstönen, Boncourtgefühlen zu umspinnen. Für das klassische Lied der Heimwehseligkeit halte ich allerdings nicht jenes Chamissosche Gedicht, sondern Rückerts „Aus der Jugendzeit", und unter den komponierten Gedichten „Es kehrt die dunkle Schwalbe" — Brahms' Lied der Lieder. Oft wird es mir verdacht, daß ich mich so gerne in Märchenbücher versenke — man weiß nicht, daß ich mich dann gleichsam in einer Märchenoper befinde, worin ein Orchester von Erinnerungen die Musik ausführt. Ebenso scheint es dem Exoterischen unbegreiflich, daß ich manchem trivialen Salonstücke, das einst meine Kinderhände ausführten, mit Entzücken lausche, weil er die mitklingenden Erinnerungen nicht hört —

Er hat in ihrem Klange
Wohl mehr als Klang gehört! (Wilhelm Müller.)

Es ist also keine Frage, daß einem in die Musikfremde Verstoßenen die Musik nicht gänzlich zu fehlen braucht, besonders wenn ihm das Schwestergebiet der Musik, die Literatur, noch offen steht. Eine andere, sehr ernste Frage ist, ob eine für Musik prädestinierte, auf den Tonausdruck eingestellte Seele sich dauernd im literarischen Schaffen genügen kann. Einmal wurde über R. Schumann die Ansicht geäußert, daß die Wurzel seines Wesens nicht musikalisch, sondern literarisch sei, und sein schließlicher Wahnsinn als stärkstes Argument für diese Behauptung angeführt. Richard Batka zitiert in seiner in Reclams Universalbibliothek erschienenen Schumann-Biographie einen Ausspruch Grillparzers, den dieser mit ausdrücklichem Bezug auf Schumann getan haben soll: „Ich meine immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, habe im Kampfe mit seiner Natur gelegen." Diese Worte könnten dem Batkaschen Büchlein als Motto dienen, denn wie ein roter Faden geht der Gedanke hindurch, „daß nicht das Uebermaß des Schaffens, sondern das Schaffen gegen seine Natur und Eigenart diesen Geist erschöpft und zerstört habe". Aber es ist hierauf nicht allzuviel Gewicht zu legen. Batka ist Wagnerianer, einer von denen, die sich durch den Enthusiasmus für ihren Meister moralisch verpflichtet fühlen, seine sämtlichen Sympathien und Antipathien blindlings zu teilen. Es charakterisiert den Wagnerianer, daß er nur zur höheren Ehre seines Gottes schreibt, um dessen Reich auf Erden auszubreiten. So muß es ihm verdienstlich scheinen, die Bedeutung anderer zeitgenössischer Tondichter möglichst herabzudrücken. Kurz gesagt: er dient nur dem Künstler, nicht der Kunst. So scheint auch Batkas Schumann-Biographie nur geschrieben, um die Wahrheit des Wagnerschen Ausspruchs zu erhärten: Schumann sei nur kleiner Formen Meister gewesen. So wenig begründet die Behauptung, so viele Mühe haben Wagners Anhänger sich gegeben, sie zu stützen. Und hätte Wagner das Gegenteil gesprochen: man hätte sich nicht minder redlich angestrengt. Doch wäre es irrig, in dieser Erscheinung nur die Treue gegen den Meister erblicken zu wollen; sie hat noch einen anderen, psychologischen Grund. Stets beseelt den Kleinen eine instinktive Feindschaft gegen den Großen. Wird er auch für gewöhnlich diesem Gefühl nicht Ausdruck geben, weil er eben der Kleine, der Schwache ist, so wird er es doch um so lieber tun, sobald es im Schutze eines andern Großen geschehen kann.

Um aber wieder zur oben aufgeworfenen Frage zurückzukommen: muß es nicht innerlich aufreibend, selbstzerstörend wirken, wenn einer von dem Wege, den ihm die Natur bereitet, abirrt, um sich aus eigener Kraft einen andern zu bahnen? Irre ich nicht, so hat Nietzsche sich einmal in diesem Sinne bejahend ausgesprochen. Und hat nicht sein eigenes entsetzliches Schicksal dazu Ja genickt? Wenn ein schwacher Mensch wie

er die Philosophie der Kraft, der rücksichtslosen Gewalt schaffen wollte: das konnte nur unter dem ungeheuersten Ringen mit sich selbst geschehen, dem ein so empfindlicher Organismus notwendig erliegen mußte. Es ist, als hätte eine Elfe einen Herkules gebären wollen und dabei ihr zartes Leben eingebüßt. Grillparzers Ausspruch ließe sich weit eher auf Nietzsche anwenden. Im übrigen fällt es mir nicht ein, auf diese Frage eine erschöpfende Antwort auch nur zu versuchen. Die Sache ist zu ernst, um sie nur so nebenbei zu behandeln.

Richard Wagner als Ethiker.

Von Max Seiling (München).

Unsere Aufgabe ist es, für die ethische Seele der Zukunft zu sorgen.
R. Wagner an H. von Stein.

Beim Bayreuther Meister steht die Künstlerschaft so sehr im Vordergrunde, daß andere Eigenschaften dieses einzigartigen Kulturträgers nicht so zur Geltung kommen, wie sie es verdienten. So ist denn namentlich auch der Ethiker Wagner, wie er uns als Künstler, Denker und Mensch entgegentritt, noch viel zu wenig bekannt und anerkannt[1].

Der ethische Charakter der Wagnerischen Kunstwerke, vor allem die Verherrlichung der erlösenden Macht der Liebe und des Mitleides, liegt zwar offen zutage, wird aber doch nicht genügend beachtet oder gar beherzigt, weil die meisten Zuschauer ganz unter der faszinierenden Macht der Musik stehen und in dieser als solcher schwelgen, ohne an den so bedeutsamen dramatischen Vorgängen einen wärmeren Anteil zu nehmen. Daher ist in vielen Fällen die Frage „Weißt du, was du sahst?" sicherlich noch viel mehr am Platze als am Schluß des 1. Aktes des „Parsifal".

Von ethischen Einzelheiten der Kunstwerke seien hier nur die folgenden hervorgehoben. Selbst im „Liebesverbot", mit welch derbem Jugendwerke der Dichter seinem „heiligen Ernste" fast untreu geworden ist, verrät sich der wahre Wagner durch Einführung der keuschen Jungfrau, die den sündigen Mann errettet. Daß dies von der Schwesterliebe vollbracht wird, ist doppelt schön. — Siegmund und Sieglinde büßen ihr Vergehen so furchtbar, daß die Strafe weit größer erscheint als die Schuld. Erkennen sich doch die Geschwister als solche erst im letzten Moment; zudem sind sie Werkzeuge Wotans und glauben, den Wälsungenstamm erhalten zu müssen. — In Wotan tritt uns die Brechung des Willens um so grandioser entgegen, als sie ohne alle Gnadenwirkung durch die eigene Kraft erfolgt. — Liegt die erhabene Liebe Tristans und Isoldes ganz jenseits von Gut und Böse, so findet sich das ethische Moment doch auch in diesem Werke, und zwar als hilfreicher Edelsinn, wie er von Marke, Kurwenal (dem Urbild der Treue) und Brangäne betätigt wird. Ferner ist der von Tristan am Schluß des 2. Aktes gesuchte Tod zunächst als ein Weg der Sühne aufzufassen. — Hans Sachs ist eine hochethische Gestalt, insofern er durch Entsagung den Sieg über sein eigenes Herz erringt, um einer neuen Kunsterscheinung zur Anerkennung zu verhelfen. Mit diesem sieghaften Sachs ist Wagner über seinen an Schopenhauer gemahnenden Wotan weit hinausgegangen: will der Philosoph die Verneinung des Willens, so erstrebt der Künstler in seinen letzten Werken („Meistersinger" und „Parsifal") dessen Bändigung und Läuterung. — Die verschiedenen Bösewichte (wie Telramund, Fafner, Mime, Hagen, Klingsor) erleiden alle die verdiente Strafe. Dem entspricht der Sieg des Guten. Dieser kommt auf besonders bemerkenswerte Weise bei einer Gelegenheit zur Geltung, die von manchen wohl gar nur für einen Theatereffekt gehalten wird: bei der Handerhebung des toten Siegfried. Wie der verhängnisvolle Ring, das Symbol des brutalsten Egoismus, nicht am Finger Wotans bleiben durfte, so durfte er auch nicht an die Nibelungen zurückgelangen. Dafür hatte die ewige, die moralische Weltordnung verbürgende Macht zu sorgen. Wie diese Macht am Schlusse des „Rheingold" Erda vorschickt, um Wotan zur Rückgabe des Ringes zu bewegen, so verhindert sie durch die von ihr bewirkte Handerhebung Siegfrieds, daß Hagen der Leiche den Ring entreißt.

Für den Denker Wagner ist es vor allem charakteristisch, daß er die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt als „Krone aller Erkenntnis" preist. Wie sehr er sich von seinem ethischen Empfinden leiten ließ, beweist schon der Ausruf: „Woran geht unsere Zivilisation zu Grunde, als an dem Mangel an Liebe?" Hatte Wagner das Heil anfänglich und mißverständlich von der Revolution erwarten zu müssen geglaubt, so ist es ihm später aufgegangen, daß nur eine auf Willensumkehr (wohl zu unterscheiden von Willensverneinung) beruhende Regeneration des Menschengeschlechtes zum Heile führen kann. Der Schwerpunkt des Sozialismus dürfe nicht in einer undeutschen demokratischen Gleichmacherei, sondern müsse in der Reform des inneren Menschen, in dessen Erfüllung mit dem religiösen Geiste der Liebe liegen. Wie stark das soziale Empfinden Wagners war, geht aus der immer wieder zum Ausdruck gebrachten Sympathie mit dem braven Arbeiter hervor. Ja, er schwingt sich zu dem Bekenntnis auf: „Ich würde alles, was ich geschaffen, mit Freuden hingeben und vernichten, wenn ich hoffen könnte, daß dadurch Freiheit und Gerechtigkeit gefördert würden." Nun bedenke man, welche Kunstwerke es sind, die Wagner seinem sozialen Empfinden zu opfern Miene machte!

Was Wagners Verhältnis zum Christentum betrifft, so kann von einer Bekehrung des alternden Künstlers, wie der spätere Nietzsche sie glauben machen wollte, schon deshalb nicht die Rede sein, weil bereits der Dreißigjährige die biblische Szene „Das Liebesmahl der Apostel" geschrieben hat, weil sodann der Schöpfer des „Tannhäuser" (1843) durchaus vom christlichen Geiste beseelt ist, weil der von eingehenden Bibelstudien zeugende Entwurf „Jesus von Nazareth" im Jahre 1848 ausgearbeitet wurde, weil „Parsifal" auf das Jahr 1857 zurückgeht und weil endlich der auf der Höhe des Mannesalters stehende Verfasser von „Ueber Staat und Religion" (1864) das Christentum gerade wegen seiner Jenseitigkeit als die wahre und höchste Religion erklärt. In der genannten Abhandlung schreibt er z. B. den Satz: „Der innerste Kern der Religion ist Verneinung der Welt, d. h. Erkenntnis der Welt als eines nur auf einer Täuschung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben." Es handelt sich vielmehr bei Wagner, ganz ähnlich wie bei Goethe, nur um eine vorübergehende, in den mittleren Lebensjahren auftretende Entfremdung, die in beiden Fällen ihren Ursprung in der Verwechslung des reinen mit dem historischen bezw. kirchlichen Christentum und bei Wagner zudem im Einflusse Feuerbachs hat. Der das Christentum verherrlichende „Parsifal" darf um so entschiedener als „der Weisheit letzter Schluß" von seiten seines Schöpfers gelten, als der Künstler — was in früheren Jahren nicht immer der Fall war — Hand in Hand mit dem theoretisierenden Schriftsteller geht; denn „Parsifal" ist der künstlerische Ausdruck für die Anschauungen, zu denen Wagner an seinem Lebensabend in den Aufsätzen über „Religion und Kunst" sich bekannt hat. Das wichtigste Ergebnis, zu dem der Meister in der genannten Abhandlung gelangt ist, hat er in die Worte zusammengefaßt: „Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand sich noch so friedsam gestalten, immer wird uns . . . die ungeheure Tragik dieses Weltendaseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben."

Ungemein bezeichnend für Wagners ethisches Empfinden ist es auch, daß er die wichtige Doppellehre von Reinkarnation und Karma mit großer Sympathie umfaßt hat. In einem

[1] Eingehender als in dieser Skizze würdige ich den Menschen Wagner in meinem Buche: „R. Wagner, der Künstler und Mensch, der Denker und Kulturträger" (C. Kuhn, München).

Brief an Mathilde Wesendonk nennt er sie einen „wundervollen, ganz unvergleichlichen Weltmythos, gegen den wohl jedes andere Dogma kleinlich und borniert erscheinen muß“. An Röckel schreibt er, daß die „Lehre von der Seelenwanderung zur Anleitung eines rein humanen, sympathievollen Lebens gewiß die glücklichste Erfindung eines erhabenen, mitteilungsbedürftigen Geistes“ sei. Da Wagner jenes Drama, das sich ganz und gar auf dem Grunde von Reinkarnation und Karma erheben sollte („Die Sieger“), nicht zur Ausführung gebracht hat, sind diese Gedanken an mehreren Stellen dem „Parsifal“ einverleibt worden. So sagt z. B. Gurnemanz von Kundry:

> Ja, eine Verwünschte mag sie sein:
> hier lebt sie heut', —
> vielleicht erneut,
> zu büßen Schuld aus früher'm Leben,
> die dorten ihr noch nicht vergeben.

Nicht minder bedeutsam für Wagners ethische Natur ist sein Verhältnis zur Tierwelt. Sein Standpunkt ist am besten mit seiner Empörung darüber gekennzeichnet, daß der moderne Tierschutz fast einzig auf das elende Nützlichkeitsprinzip gegründet wird, statt auf das allein menschenwürdige Mitleiden mit dem Tiere. Der also Fühlende erhob denn auch einen lauten Protest gegen die Vivisektion; handelt es sich doch bei diesem Schandfleck unserer „Kultur“ vor allem um eine moralische Frage, die jeden wahrhaftigen Menschen angeht. In seinem „Offenen Schreiben an Ernst von Weber“ (den Verfasser der Schrift „Die Folterkammern der Wissenschaft“) setzt Wagner übrigens voraus, daß es sich bei der Vivisektion — was von hervorragenden Aerzten jedoch bestritten wird[1] — um eine nützliche Sache handle. Seine Empörung ist jedoch deshalb nicht geringer; muß er es doch abscheulich finden, daß andere Geschöpfe gequält werden, um Krankheiten zu heilen, die der Mensch durch unnatürliches Leben und Ausschweifungen aller Art sich selbst zugezogen habe. Es sollte uns nach Wagner vielmehr „einzig noch daran gelegen sein, der Religion des Mitleidens, den Bekennern des Nützlichkeits-Dogmas zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen“.

Nicht am wenigsten kommt Wagners Gesinnung durch die Rolle zur Geltung, welche die Tiere in seinen Dramen spielen. Abgesehen von der Verwendung anderer Tiere, ist der Schwan damit betraut, einen Lohengrin zu Elsa zu bringen; hat die Taube den Beruf, die Wunderkraft des Grales alljährlich zu stärken; fällt dem holden Waldvöglein die Aufgabe zu, Siegfrieds Leben zu retten und ihm den Weg zu Brünnhilde zu weisen; fühlt diese sich mit ihrem „Freund“ Grane so innig verbunden, daß sie ihn um seiner Treue willen mit in den Tod nimmt, was das edle Roß mit „freudigem Wiehern“ beantwortet; ist endlich der getötete Schwan das Mittel, im Herzen Parsifals jenes Mitleid zu erwecken, das ihn später zu höchster Erlösungstat befähigt.

Seine ethischen Grundsätze hat nun Wagner soviel wie möglich auch im Leben verwirklicht. Von seiner sofortigen Hilfsbereitschaft und anderen entzückenden Herzenszügen wissen alle zu erzählen, die ihn näher gekannt haben. Ebenso übereinstimmend lauten die allgemein gehaltenen Zeugnisse. So schrieb Bülow im Jahre 1853: „Aus aller Misère des Lebens taue und tauche ich auf in der Nähe dieses Großen und Guten.“ Nach W. Tappert gehörte Wagner zu den „besten und edelsten“ Menschen. Der Gondoliere, der den Meister während des letzten Aufenthaltes in Venedig gewöhnlich gefahren hatte, klagte am Abend des Todestages unter Tränen: „Es war ein so guter Herr! Einen so guten finde ich nicht wieder!“ Judith Gautier sagt in ihrer Schrift „R. Wagner“: „Was mir am meisten in diesem mächtigen, von Energie strotzenden Antlitz auffiel, außer dem fabelhaften Glanz der Augen und dem durchdringenden Blick, das war der Ausdruck unendlicher Güte.“

Sehr zu Gunsten des Menschen Wagner spricht die Art seines Verkehres mit Freunden, wie sie uns aus zahlreichen Briefen, besonders aus denen an Liszt, Uhlig, Fischer und Heine entgegentritt. Ferner ist er, was wieder für die Güte seines Charakters spricht, ein großer Kinderfreund gewesen. Daß viele seiner Sänger und teueren Musikusse“ mit leidenschaftlicher Liebe und Verehrung nicht nur am großen Künstler, sondern auch am Menschen Wagner hingen, ist eine deutlich sprechende Tatsache, die vielleicht noch am wenigsten in Abrede gestellt worden ist. Was für den Menschen Wagner gleichfalls einnimmt, ist sein Verhalten gegen die Dienerschaft. In dieser Beziehung ist das schönste und vollkommen genügende Zeugnis der Umstand, daß Glasenapp im dritten Band seiner Wagner-Biographie der „Vreneli“, der treuesten aller Treuen, ein ehrendes Denkmal gesetzt hat. Diese von Wagner in Luzern 1859 angenommene Dienerin und nachmalige Vertraute machte die vielbewegten Münchner Tage mit, half dem Meister in Triebschen sein neues Haus aufbauen und folgte ihm sogar nach Bayreuth. Wenn man von ihrer Lebensgeschichte nur so viel weiß, daß sie einem freien Bauern ihre Hand zur Ehe nur unter der Bedingung reichte, daß er mit ihr in den Dienst ihres Herrn auf Triebschen trete, so ist damit auch dieser Herr hinlänglich gekennzeichnet. Wenn es endlich richtig ist, daß der Wert eines Menschen mit seinem Verhalten gegen die Tiere genau zusammenhängt, dann war Wagner erst recht einer der besten Menschen, die es je gegeben. Die Tiere und die Sorgfalt für sie spielen im Leben des Meisters eine so große Rolle, daß H. v. Wolzogen eine ganze Broschüre „Richard Wagner und die Tierwelt“ (Schuster & Löffler, Berlin) herausgeben konnte, und daß der Meister selbst sich mit dem Gedanken getragen haben soll, eine Geschichte seiner Hunde zu schreiben.

Ein Charakterzug — im Hinblick auf Wagners Lebenswerk der wichtigste — muß noch besonders hervorgehoben werden: die bis zum Heroismus und Märtyrertum getriebene Treue zu seinem künstlerischen Ideal. Schiller sagt, daß der Künstler das Urteil seiner Zeit verachten müsse, wenn er sich vor ihren Verderbnissen bewahren wolle. Nun, das hat Wagner getan wie noch kein anderer. Lieber wäre er verhungert, als daß er der Tagesmode und dem Theaterschlendrian nur das geringste Zugeständnis gemacht hätte. Diese titanische Verachtung des „Erfolges“ erwuchs ihm aus der hohen Pflicht, die er sich gegen Kunst und Kultur auferlegt fühlte.

Endlich spricht es zugunsten des Menschen Wagner, daß er, im Gegensatz zu vielen andern Künstlern, fremde Verdienste nicht nur anerkannt, sondern auch mit überströmenden Worten gepriesen hat. Man lese in dieser Beziehung namentlich die von Daniela Thode zusammengestellten 365 „Aussprüche über Musik und Musiker“ (München 1911). So schreibt Wagner — um wenigstens einige Beispiele zu geben — einmal über Mozart: „Ein weiches kindliches Gemüth und überaus zarte Sinnes-Werkzeuge ließen ihn seine Kunst auf das innigste sich aneignen; das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte.“ Ueber Beethoven: „Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister, Mozart und Haydn, trat er an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethovenschen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen.“ Ueber Bach: „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach.“ Ueber K. M. v. Weber: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn

[1] Belege finden sich in meiner Schrift: „Das Professorentum, der Stolz der Nation?“ (O. Mutze, Leipzig.)

es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht." Ueber Liszt: „Einer der höchst begabten Auserlesenen, der durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist."

Gewiß hatte Wagner auch Fehler; sonst wäre er ja kein Mensch gewesen. Manche von ihnen sind jedoch nur als Kehrseiten ihrer Tugenden anzusehen, wie z. B. seine große Heftigkeit unzertrennlich ist von seiner ungewöhnlichen Energie. Die Rücksichtslosigkeit wiederum wird man milder beurteilen, wenn man weiß, daß Wagner gegen sich selbst am allerrücksichtslosesten war. Wie man aber die menschlichen Schwächen des großen Mannes auch auffassen mag — ihre Betonung, zumal in der Oeffentlichkeit, ist nicht am Platze. Denn, wenn man dem Volke Verständnis für seine großen Männer erwecken, wenn man — um mit Carlyle zu reden — „ihr Geheimnis erforschen will", dann muß man soviel als nur irgend möglich Gutes von ihnen sagen und nicht soviel Gewicht auf Fehler und Einzelheiten legen, weil dadurch der Mittelpunkt dem Blicke entrückt wird. — Man darf sogar mit „parteiischem Enthusiasmus" (Goethe) verfahren. Dies tut Chamberlain, und zwar nicht nur in seinem „Richard Wagner", sondern auch in den „Grundlagen" (Vorwort zur 3. Auflage), wo er u. a. sagt: „Dieser Mensch bewährt im ganzen Verlaufe seines Lebens eine so erhabene Gesinnung, er ist so rastlos hingegeben an ein ideales Ziel, er ist so hinreißend selbstvergessen, er ist von dem Edlen in der Menschennatur so verwegen überzeugt, daß ihm gegenüber Ehrfurcht, Liebe und Bewunderung in gleichem Maße gefordert werden; mir ist aus der Weltgeschichte kaum ein Mann bekannt, bei dem das in ähnlicher Weise zuträfe."


Leopold Mozart.

Mozarts Vater.

Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages (14. November).

Von Bertha Witt (Altona).

Die Natur fängt mit dem Menschen nicht besser an, als mit ihren übrigen Werken: sie handelt für ihn, wo er als freie Intelligenz noch nicht selbst handeln kann. So sagt Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. Es werden Keime künftiger Taten, schlummernde Fähigkeiten in jedes Menschen Brust hineingepflanzt, — sie zu entwickeln ist dann seine Sache. Auf den jungen Mozart angewendet, erscheint diese Version allerdings als etwas einseitig; denn bei ihm kam das vorsorgliche Walten eines gütigen Geschicks hinzu, das ihn nicht auf den Instinkt seiner schlummernden Fähigkeiten allein angewiesen sein ließ, sondern ihm in seinem Vater einen Erzieher, Förderer und Führer gab, dem er kaum eine weniger wertvolle Grundlage seines Künstlertums verdankt, als der Natur selbst. Die glücklichste Beanlagung eines Menschen gewinnt erst dann positiven Wert, wenn ihr Mittel und Wege zugänglich gemacht werden, um sie etwas hervorbringen zu lassen. Mag es immer auch zweifellos sein, daß die schlummernden Kräfte des jungen Mozart auf irgendeine Art doch zur Entfaltung gekommen wären, so können wir die Art der Entwicklung doch nicht erkennen, die er ohne seinen Vater genommen haben würde; denn die Natur gewährt uns immer nur Einblicke in das, was ist, und überläßt uns nur unbestimmten Ahnungen in bezug auf das, was hätte sein können, wenn irgendein Rädchen in dem geheimen Organismus alles menschlichen Seins, dessen Aeußerungen wir wohl oder übel als Zufall bezeichnen müssen, anders gelaufen wäre, als es der Fall war.

In der Tat würde uns der junge Mozart nicht gut ohne den alten denkbar sein, und wenn dieser sonst weder Genie noch Talent besessen hätte, als dem Erzieher seines Sohnes würde es ihm zuerkannt werden müssen.

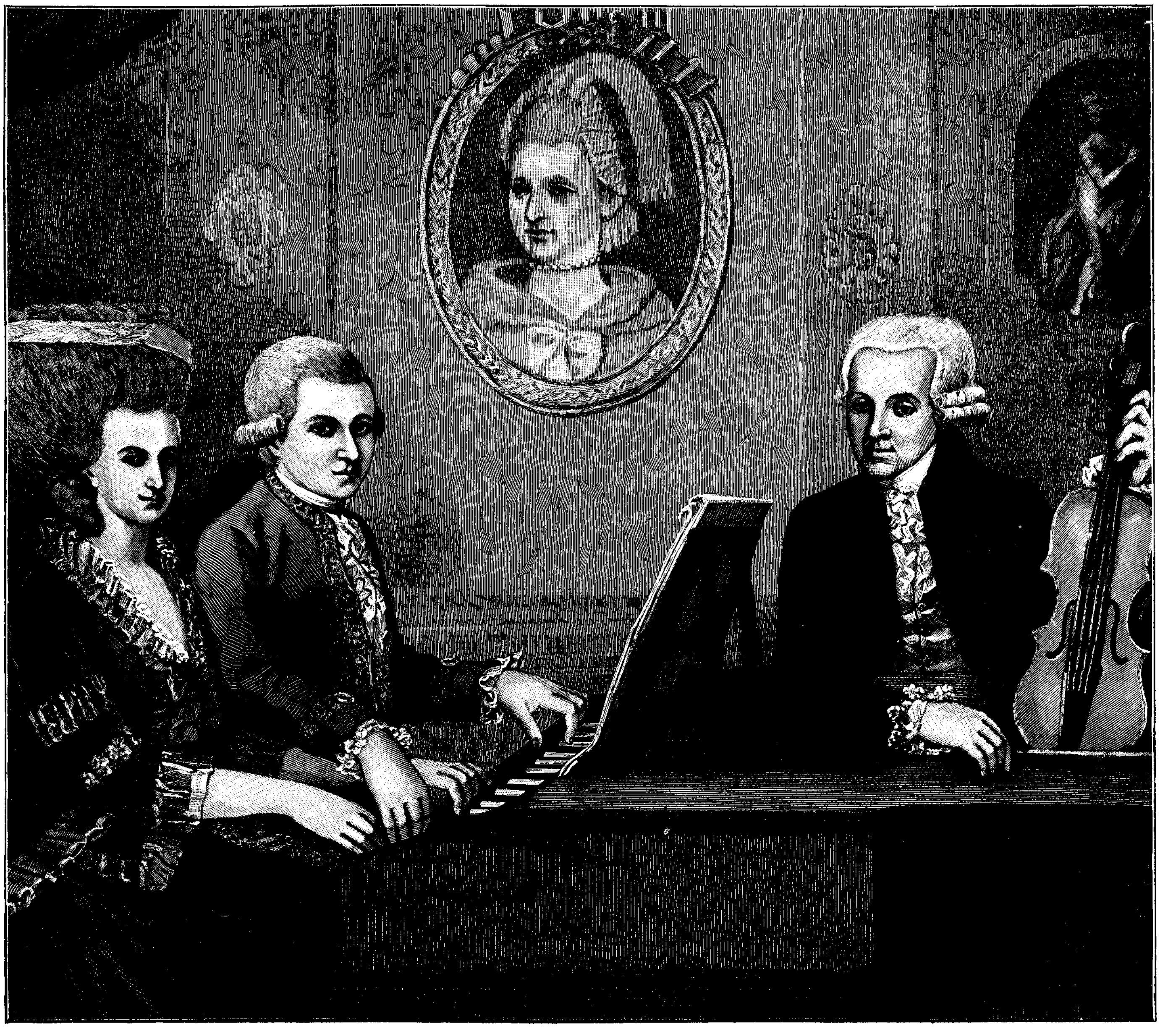
Andererseits sehen wir gerade bei Leopold Mozart, daß Verstand und Einsicht oft zwar mehr wie das Genie zu erreichen, wenn natürlich auch nie dasselbe zu ersetzen vermögen. Wenn er es in seinem Leben schon verhältnismäßig früh zu einer für seinen Stand immerhin angesehenen Stellung bringen konnte, so verdankt er das einzig seiner eigenen rechtschaffenen Tüchtigkeit und dem Willen, ein besseres Los zu erreichen, als er es in den engen Verhältnissen seines Vaterhauses in Augsburg kennen gelernt hatte. L. Mozarts Entwicklung und spätere Stellung wird auch viele Züge erklären, die ihn uns vielleicht als pedantisch, als zu wenig großzügig, ja als ängstliche, fast kriecherische Natur und auch sonst nicht immer als sympathisch erscheinen lassen. Praktische und reale Gesichtspunkte bestimmten sein Tun und Handeln, so daß wir den Idealismus in seinem Charakter vergebens zu suchen scheinen. In der Tat berührt es unsympathisch, wenn er von Wolfgang verlangt, das flegelhafte Betragen, das der Erzbischof sich diesem gegenüber in Wien herausnahm, zu ignorieren; auch kann man sich nicht davor verschließen, daß die marktschreierische Reklame auf den Kunstreisen seiner Kinder, mit der er amerikanisches Impresariowesen vorausgeahnt hat (obgleich man sie mit Rücksicht auf die damalige Konvention und die untergeordnete Stellung des Künstlers wesentlich milder beurteilen muß), einen abstoßenden Charakter aufweist, der uns gerade für einen Mozart um so unwürdiger erscheint. Hier müssen wir aber nicht allein den Sitten ein Teil der Schuld mit zumessen, sondern der menschlichen Gesellschaft überhaupt, deren Ignoranz und Ausbeutungstalent indessen zu allen Zeiten gleich groß und gleich kunstfeindlich gewesen ist.

Betrachten wir indessen Leopold Mozarts Entwicklung. Sie war weder eigenartig noch unplanmäßig, da sie auf einem durchaus realen Willen aufgebaut war. In der Familie — ehrsame Handwerker, die in Augsburg seit langer Zeit ansässig waren — hatten sich musikalische Neigungen scheinbar nie geltend gemacht, so daß sich die Vorstellung aufprägt, als wenn ein viele Generationen hindurch gleich einem Höhlenbach im Verborgenen fließender Strom später in Mozarts Wunderkindern zum vollen Durchbruch gekommen ist, um mit Wolfgang fast restlos zu versiegen. In Leopold machten sich zum erstenmal musikalische Neigungen bemerkbar, und er zog es vor, sich ihnen anstatt dem Rechtsstudium zu überlassen, das den Augsburger Jüngling nach Salzburg geführt hatte. Da es sein Ziel war, emporzukommen, muß er seinen musikalischen Fähigkeiten allerdings mehr zugetraut haben, als den Segnungen der Juristenlaufbahn, oder muß in ihm zum mindesten doch eine starke Liebe zur Musik obgewaltet haben, so daß er nicht verschmähte, Kammerdiener beim Grafen Thurn zu werden, da für ihn schwerlich ein anderer Weg ins Reich der Frau Musika geführt hätte. Bald Hofviolinist und als solcher der weitaus beste Geiger in Salzburg, dann Orchesterdirektor im Kapellhause und endlich Vizekapellmeister der erzbischöflichen Kapelle, hatte er in

nicht einmal verhältnismäßig langer Zeit eine Stellung errungen, die, ohne ihn pekuniär besonders vorteilhaft zu stellen, doch eine bemerkenswerte Krönung seines unermüdlichen Strebens und planmäßigen Handelns darstellt, und es durchaus erklärlich erscheinen läßt, wenn er später seinem Sohn gegenüber oft und gern seine Unbeirrbarkeit und festen Willen betont, um so mehr, als er an Wolfgang gerade das an Charaktereigenschaften vermißt, was bei seinem eigenen Kampf mit dem Dasein so vorteilhaft den Ausschlag gegeben hatte.

In der Tat ist die Verschiedenheit der Charaktere zwischen Vater und Sohn auffallend. Sie könnte an Goethe Vater und Sohn erinnern, wenn nicht bei Goethe die künstlerische Fähigkeit ein Erbteil mütterlicher-, bei Mozart aber väterlicherseits gewesen wäre. Bei Goethe erscheinen uns Mutter und Sohn in ihrer Art beide als Genies; bei Mozart finden wir das Genie nur beim Sohn, und zwar in göttlicher, sorgloser Fülle, während der Vater durchaus Verstandesmensch bleibt. Das hinderte ihn auch, sich selbst auch nur gelegentlich vom Erdboden freizumachen und an des Sohnes Höhenflug unbedingt teilzunehmen. Zu berechnend, um alles auf eine Karte zu setzen, zu abhängig, um sich bedingungslos dem Glück anzuvertrauen, und zu gewissenhaft vor allen Dingen, als daß er einer ungewissen, wenn auch vielleicht bessern Zukunft die kleinere, aber sichere geopfert hätte, hat er sich stets nur von praktischen Gesichtspunkten leiten lassen. Gewiß liegt etwas Rührendes und Ideales darin, wenn er für des Sohnes Studienreisen keine Mittel und Opfer scheut, ja sogar Schulden aufnimmt, um diese Reisen durchzuführen. Doch hinter dem Zweck, Wolfgangs Ruhm zu fördern, stand immer auch der, die pekuniären Opfer durch größere Einkünfte aufzuwiegen, und wenn das schließlich auch beim Künstler ein notwendiger und billiger Zweck und Ziel seines Handelns ist, so wird man doch auch Leopold Mozart nicht immer den Vorwurf ersparen können, pekuniärer Rücksichten halber Wolfgangs Entwicklung belastet, wenn nicht manchmal gehemmt zu haben.

Will man indessen in Wolfgangs Leben durchaus der Vorsehung eine bedeutende Rolle zuweisen, mag man ihr auch dieses zugute halten. Immer wird auch das Gute, was der Sohn der Führung des Vaters verdankte, jene Schwächen hundertfach aufwiegen können, die wohl oder übel der realen Natur dieses Mannes anzurechnen sind. Wenn wir Wolfgang Amadeus' Musik gerade auch ihres Deutschtums wegen so besonders lieben, um so mehr, als seine Zeit vom Künstler eine doppelte Stärke gegen den völlig verwelschten Geschmack erforderte, so müssen wir wohl oder übel auch dem Vater ein Teil dieses Verdienstes zukommen lassen. Das Wesen seiner Natur war nicht am wenigsten deutsche Gründlichkeit, und auf dieser Grundlage hatte er die Erziehung seiner Kinder vor allem aufgebaut. Und wenn er wußte, der Welt mit seinen beiden „Wundern der Natur" etwas Phänomenales, Außerordentliches zu bieten, so



Die Familie Mozart.
Nach einem Holzschnitt des Gemäldes von Della Croce.

wollte er sich doch nicht mit bloßen Kunststücken und verblüffendem Blendwerk abgeben; vielmehr hatte er schon früh alles daran gesetzt, diesen Leistungen den Stempel des Künstlerischen, Soliden und Echten aufzuprägen und ihnen den Beigeschmack äußeren Virtuosentums fernzuhalten.

Ueber derartige ausgezeichnete erzieherische Eigenschaften legt seine Violinschule in demselben Maße Zeugnis ab, wie seine Kompositionen das Maß seiner übrigen künstlerischen Fähigkeiten verraten. Ein tüchtiger Musiker, den Formen seiner Zeit durchaus gerecht, zeigt sich dennoch auch hier wieder, daß Verstand und Tüchtigkeit allein niemals die schöpferische Kraft zu ersetzen vermögen. Dieser Mangel gibt seinen Werken den Stempel des Veralteten, wenn er ihnen auch nicht den Vorzug nehmen kann, ihrer Zeit dem Besten der gleichen Gattung würdig zur Seite gestanden zu haben. Aber nur die Werke des Genius überdauern die Konvention, da sie stärker als diese und außerdem unabhängig von ihr sind. Mozarts Violinschule dagegen verrät den genialen Pädagogen, der in seinen künstlerischen Anschauungen etwas Allgemeingültiges niedergelegt hat, was weniger leicht veraltet, als musikalische Formen und vom Zeitgeschmack bedingte Kompositionen. Wasielewski nennt sie einen sehr wichtigen Faktor für die Entwicklung des deutschen Geigenspiels im 18. Jahrhundert, um so mehr, als man sie als die einzige brauchbare Schule dieser Kunst auf Jahrzehnte hinaus ansehen konnte. Ist sie auch heute dem Inhalt nach veraltet, so gebührt doch dem künstlerischen Ernst, dem unbestechlichen Geist, der sich darin dokumentiert, immerhin noch besondere Beachtung und Anerkennung. Dazu berechtigte den Verfasser die Gründlichkeit, die Zweckmäßigkeit der stofflichen Anordnung und was der fördernden Vorzüge mehr sind, sehr wohl zu der Behauptung, den Grund zur guten Spielart überhaupt hier gelegt zu haben. Wie er gegen „Virtuosen von der Einbildung, Halbkomponisten“ und dergleichen unechte Erscheinungen in der Musik zu Felde zieht, so spricht aus seinen Anforderungen, die er an den Künstler stellt, seine hohe und reine Auffassung von der Kunst überhaupt.

Es sind dieselben Grundlagen, welche Wolfgang Amadeus in der Ausübung seines göttlichen Berufes zweifellos am meisten gefördert haben. Und wenn in das Verhältnis zwischen Vater und Sohn später eine Trübung getreten ist, so lag doch das nicht an Meinungsverschiedenheiten, die sich aus künstlerischen Anschauungen ergeben hätten. L. Mozart verstand den geistigen Höhenflug des Sohnes sehr wohl, vermochte sich jedoch durch ihn nicht dem realen Erdboden entreißen zu lassen. Dieser Gesinnung entspricht es, daß er bis zu seinem Ende im Dienste des mißwollenden Erzbischofs Hieronymus ausgehalten hat. Er starb am 28. Mai 1787 in Salzburg.

Zur Geschichte der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin.

Von Dr. P. Martell (Berlin).

Die glückliche politische Entwicklung, welche nach den siegreichen Kriegen gegen Dänemark, Oesterreich und Frankreich nach 1870 in Preußen einsetzte, blieb auch auf die Kunst nicht ohne Einfluß und es fiel besonders der deutschen Reichshauptstadt hierbei eine führende Rolle zu. Berlin hat es oft versäumt, eine Musikstadt im eigentlichen Sinne zu werden, obwohl hierzu mehrfach Gelegenheit war. Unter Friedrich dem Großen wurde die preußische Residenz durch Errichtung des Opernhauses zwar musikliebend, aber doch keine eigentliche Musikstadt. Der Sohn des großen Johann Sebastian Bach, vielfach als der „Berliner Bach“ bezeichnet, konnte in Berlin keinen ausreichenden Verdienst finden und verließ daher 1767 die Stadt, um sich nach Hamburg zu wenden. Carl Maria von Weber, dessen „Freischütz“ 1821 im Berliner Opernhause mit glänzendem Erfolge gegeben wurde, verblieb in Dresden, obwohl ihn Berlin leicht hätte haben können. Auch Mendelssohn blieb Berlin verärgert fern, um Leipzig durch Gründung eines ruhmreichen Konservatoriums Jahrzehnte zu einer führenden Musikstadt zu machen. Selbst so erfolgreiche Gründungen, wie der 1847 ins Leben gerufene Sternsche Gesangverein, dem 1850 das Sternsche Konservatorium folgte, dann die verschiedenen Orchestergründungen oder die 1842 gestifteten Symphonieabende der Kgl. Kapelle unter W. Taubert vermochten Berlin nicht den Rang einer Musikstadt zu verschaffen. Auch die reisenden Virtuosen, von denen früher nur wenige nach Berlin kommen, verließen die preußische Residenz materiell meistens wenig befriedigt.

Dies änderte sich, wie gesagt, als Preußen in drei Kriegen siegreich gewesen war. Schon vor diesen epochemachenden kriegerischen Ereignissen war Joseph Joachim ein ständiger Gast in Berlin, dessen wunderbare Kunst bald eine Gemeinde von Verehrern um den Meister bildete. Aus seiner Wirksamkeit als Konzertdirektor in Hannover wurde er durch den Verlauf der kriegerischen Ereignisse von 1866 gerissen, die den hannoverschen Staat und damit auch das Hofleben beseitigten, dem Joachim als Künstler sehr nahe gestanden hatte. Joachim siedelte nach dem zukunftreichen Berlin über und hier begann die preußische Regierung alsbald mit dem Künstler Verhandlungen über die Errichtung der Hochschule für Musik anzuknüpfen. An ihnen hatte der damalige Kultusminister v. Mühler einen gewissen Anteil. Man beabsichtigte zuerst, besonders auf Betreiben der Frau v. Mühler, alle großen Berliner Musikinstitute, wie die Singakademie, das Sternsche Konservatorium und die Kgl. Kapelle, zu großen gemeinsam auszuführenden Konzerten zu vereinigen, die unter Leitung des Prof. E. Rudorff vor sich gehen sollten. Der Plan erwies sich jedoch als undurchführbar. Die musikalische Sektion der Kgl. Akademie der Künste war wenig lebensfähig und schon 1841 von dem Minister Eichhorn als der Auflösung oder Neugestaltung bedürftig bezeichnet worden. Angesichts dieser Sachlage hielt man mit Recht die Schöpfung einer Hochschule für Musik für geboten. Joseph Joachim war der gegebene Mann hierfür. Er wurde von der Regierung zum Direktor der neuen „Lehranstalt für ausübende Tonkunst“ mit weitgehenden Vollmachten ernannt und die Hochschule trat im September 1869 ins Leben. Joachim suchte erste Kräfte für das junge Unternehmen zu gewinnen. Doch blieben manche dahingehende Verhandlungen erfolglos. So gaben Frau Schumann, Brahms, Stockhausen und Chrysander Absagen. Demzufolge konnte die Hochschule im Herbst 1869 nur mit einigen Instrumentalklassen eröffnet werden. Die bei der Eröffnung der Anstalt tätigen Lehrkräfte waren für Geige Joachim, de Ahna und Schiever, für Violoncello W. Müller, für Klavier und Orgel E. Rudorff, A. Dorn und Haupt und für Musiktheorie B. Härtel.

Am 1. Januar 1870 trat Fr. Kiel als Lehrer für Komposition in die Hochschule ein. Zur selben Zeit begann Joachim mit Schiever, de Ahna und Müller seine Quartettabende in der Singakademie, die zu so großer Berühmtheit gelangten. Das erste Sommersemester war noch nicht beendet, als der Krieg mit Frankreich seinen Anfang nahm. Der damals seines Amtes waltende Kultusminister H. v. Mühler, der stark an kulturhemmenden Neigungen litt, geriet bald mit Joachim in Zwistigkeiten. Mühler entsetzte aus persönlichen Gründen Prof. Rudorff seines Amtes, ohne Joachim hiervon vorher zu verständigen, obgleich diesem von der Regierung das Recht zugestanden war, daß keine künstlerische Veränderung an der Hochschule ohne seine Zustimmung erfolgen dürfe. Joachim forderte die Rückgängigmachung der Absetzung Rudorffs und drohte mit seiner Entlassung. Er mußte schließlich noch die Hilfe des in Frankreich weilenden Königs aufsuchen, der sofort zugunsten Joachims entschied. Rudorff trat wieder sein Amt an. Minister v. Mühler nahm 1872 seinen Abschied.

Bei Eröffnung der Hochschule im September 1869 zählte sie 19 Schüler, drei Jahre später war diese Zahl auf über 100 gestiegen, bis 1890 wurde die Zahl 250 erreicht. Der Andrang zur Hochschule betrug etwa das Dreifache dieser Anzahl. Da bei der Aufnahme sehr hohe Anforderungen gestellt wurden, mußten viele abgelehnt werden. Hierzu hätte aber auch schon der Raummangel und der Etat der Hochschule ge-

zwungen, welch letzterer nicht überschritten werden durfte. Wir lassen einige kurze biographische Angaben über die ersten an der Hochschule tätigen Lehrkräfte folgen.

Der Meister und Direktor der Hochschule Joseph Joachim wurde am 28. Juni 1831 zu Kitsee bei Preßburg geboren. Den ersten Unterricht erhielt Joachim in Pest bei dem dortigen Konzertmeister Serwaczynski. Neunjährig trat Joachim mit drei anderen Jugendgenossen, darunter die Gebrüder Hellmesberger, in Wien auf, wo sie die Quartettkonzertante von L. Maurer spielten. Wesentlich wurde für Joachim ein nunmehr dreijähriger Unterricht bei Joseph Böhm, der ihn zur künstlerischen Reife brachte. So konnte er im August 1843 in Leipzig als Zwölfjähriger in einem Konzerte der Sängerin Viardot-Garcia auftreten, wo seine musterhafte Technik allgemeine Bewunderung fand. Er trat damals Felix Mendelssohn-Bartholdy näher, der dem begabten Kunstjünger jede Unterstützung gewährte. Schon jetzt begann der jugendliche Künstler Konzertreisen durch Norddeutschland und nach England. Mehr und mehr entwickelte sich die künstlerische Erscheinung Joachims zu großer Bedeutung, und bald war es der Musikwelt klar, in Joachim einen der größten Geiger vor sich zu haben. Auf Veranlassung Liszts verließ Joachim Leipzig 1850 und trat als Konzertmeister in die Weimarsche Kapelle ein. Die von Liszt abhängige sogenannte neudeutsche Richtung sagte Joachim jedoch nicht zu und so trennten sich die beiden Künstler wieder. Joachim ging 1853 als Kgl. Konzertmeister und Kammervirtuose nach Hannover, wo er bis zum Kriege 1866 blieb. Der Meister wählte nun Berlin zu seinem Wohnsitz und es greift hier in unsere Darstellung die durch ihn vollzogene Gründung der Hochschule im Jahre 1869 ein.

Von den weiteren Lehrern der Hochschule sei Ernst Rudorff erwähnt, der als Direktor der Klavierabteilung der Hochschule wirkte. Am 18. Januar 1840 zu Berlin geboren, war er ein Schüler Bargiels, bezog dann das Leipziger Konservatorium und trat 1865 in das Kölner Konservatorium ein, bis 1869 seine Berufung an die Kgl. Hochschule für Musik nach Berlin erfolgte. Von 1880 bis 1890 lag Rudorff die Leitung des Sternschen Gesangvereins ob. Als Komponist ist Rudorff wenig hervorgetreten. Erwähnt sei eine Symphonie B dur, Orchesterballade, Serenade, Variationen für Orchester, ferner Ouvertüren „Otto der Schütz" und das „Märchen vom blonden Ekbert", einige Klaviersachen und Chorlieder. Als Hauptvertreter des Orgelspiels hatte August Haupt (1810 bis 1891) zu gelten, der ein Schüler von A. W. Bach, B. Klein und S. G. Dehn war. Haupt wirkte seit 1849 als Organist an der Parochialkirche, wurde 1869 Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik und Senatsmitglied der Akademie. Kompositorisch ist Haupt kaum bekannt geworden, immerhin hat seine „Orgelschule" und sein „Choralbuch" eine gewisse Bedeutung.

Das Violoncellospiel erlebte durch die Gründung der Hochschule einen neuen Aufschwung in Berlin. Zuerst lag der Cellounterricht in den Händen des belgischen Virtuosen Jules Deswert, dann übte ihn von 1873—1876 Wilhelm Müller aus. Dieser, am 1. Juni 1834 zu Braunschweig geboren, entstammte einer tüchtigen Cellistenfamilie. Mit seinen Brüdern war er Mitglied der Meininger Kapelle, war auch in Wiesbaden und Rostock tätig. Im Jahre 1873 wurde er Solocellist an der Berliner Hofkapelle und übernahm bei dieser Gelegenheit den Cellounterricht an der Hochschule. Nach dreijähriger Tätigkeit verließ er Berlin und ging nach Amerika, wo er 1897 in Neuyork starb. Sein Nachfolger wurde Robert Hausmann, am 13. August 1852 zu Rottleberode am Harz geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Braunschweig und wurde von 1861—1867 durch den Cellounterricht Theodor Müllers außerordentlich gefördert. Hausmann trat dann als Schüler in die Berliner Hochschule für Musik ein und macht hier unter dem Neffen des Braunschweiger Meisters Wilhelm Müller bedeutsame Fortschritte. Nach zweijährigem Studium entschloß er sich noch zum Unterricht bei Piatti in London. Mit dieser hervorragenden Ausbildung trat Hausmann in das vom Grafen Hochberg in Schlesien gebildete Streichquartett, um nach dessen Auflösung 1876 zweiter Lehrer des Cellofaches zu sein. Das Jahr 1884 brachte Hausmann die Ernennung zum Professor. Hausmann war einer der hervorragendsten Vertreter seines Instrumentes, sowohl im Solo- wie im Quartettspiel. Er gehörte dem Joachim-Quartett an. Der Künstler starb am 19. Januar 1909. Seine besten Schüler waren Roth, Prill, Deckert, Koch und Lüdemann.

Ein sehr bedeutendes Mitglied bei der Gründung der Musikhochschule war Friedrich Kiel, geboren am 7. Oktober 1821 zu Puderbach bei Siegen im Rheinland und gestorben am 14. September 1885 zu Berlin. Der kunstsinnige Fürst Wittgenstein-Berleburg wurde auf den begabten Knaben aufmerksam; er bildete ihn erst persönlich im Violinspiel aus und schickte ihn dann zu Kaspar Kummer nach Koburg. Durch Vermittlung des Fürsten, der Kiel zum Musiklehrer seiner Kinder nahm, erhielt er 1842 vom König Friedrich Wilhelm IV. ein Stipendium zum Studium bei S. Dehn in Berlin, wo sich Kiel dann im Jahre 1844 ansässig machte. Seine Kompositionen gaben ihm den Ruf eines bedeutenden Meisters des Kontrapunktes, so daß er, seit 1865 Mitglied der Akademie, ein Jahr später den Kompositionsunterricht im Sternschen Konservatorium übernehmen konnte. An der neugegründeten Hochschule erhielt er das Lehramt für Komposition und wurde gleichzeitig Senatsmitglied der Akademie. Kiels Wirken trug wesentlich dazu bei, daß die anfangs geringschätzig betrachtete Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik immer stärker zur Geltung kam. Kiel ist Verfasser einer Reihe gediegenster großer Vokalwerke und Kammermusikwerke. Für die Gesangklasse wurde Max Schulze aus Hamburg berufen.

Im Mai 1873 legte die Hochschule zum ersten Male durch eine öffentliche Aufführung Zeugnis von ihrem Wirken ab, denn es beteiligten sich in der Hauptsache nur auf der Hochschule herangebildete Künstler an ihr. Der Streicherchor erregte durch die glänzende Wiedergabe der Fuge aus dem Beethovenschen C dur-Quartett, Op. 59, allgemeine Bewunderung. Einen schwereren Stand hatte der Chor, der in seiner anfangs zu schwachen Besetzung nur langsam vorwärts kam. Der am 1. Oktober 1884 geschaffene a cappella-Chor verstand es, sich durch seine künstlerischen Leistungen eine fast einzige Stellung in der deutschen Musikwelt zu erringen.

Für das Fach der Musikgeschichte hatte Joachim Philipp Spitta berufen und damit eine hervorragende Kraft gewonnen. Spitta wurde am 27. Dezember 1841 zu Wechold in Hannover geboren und starb am 13. April 1894 zu Berlin. Er ist ein Sohn des Dichters vom „Psalter und Harfe". In der Zeit von 1866—1874 als Gymnasiallehrer in Reval und Sondershausen tätig, begann er 1873 seine bekannte Bach-Biographie zu schreiben, die 1880 mit zwei Bänden zum Abschluß kam. Spitta erhielt 1875 eine Berufung an die Berliner Universität als Professor der Musikwissenschaft und wurde gleichzeitig ständiger Sekretär der Akademie der Künste und Lehrer für Musikgeschichte und administrativer Mitdirektor der Hochschule für Musik. Er verstand es, die Musikwissenschaft in neue Bahnen zu lenken und es folgten ihm hier eine Reihe zu hohem Ansehen gelangter Schüler. Er war auch Mitbegründer der seit 1885 zusammen mit Fr. Chrysander und G. Adler herausgegebenen „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", der führenden Zeitschrift dieser Art. Spitta veranlaßte auch die Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst".

Bemerkenswert ist, daß Joachim mit einigen seiner Berufungen von Lehrkräften in einem kleinen Teil der Berliner Kritikerwelt auf heftigen Widerspruch stieß. So erschienen 1873 von W. Langhans und 1876 von Dr. A. Reißmann polemische Schriften, die Joachim Günstlingswirtschaft vorwarfen und sich, besonders gegen die Berufung von Rudorff, Schulze und Spitta richteten. Tatsächlich waren diese Vorwürfe ungerechtfertigt und die Geschichte hat längst bewiesen, daß Joachim in den Genannten ganz hervorragende Kräfte gewonnen hatte. Man machte Joachim törichterweise weiter zum Vorwurf, daß er Brahms aus Freundschaft begünstigte und seine Werke zu oft aufführe. Immerhin war die Polemik unerfreulich, die die

Oeffentlichkeit über die Maßen zu unrecht beschäftigte. Rückblickend dürfen wir heute sagen, niemand war für die Schöpfung der neuen Hochschule mehr berufen als Joachim, der heute noch ihr bester und größter Name ist. Bei den damaligen Angriffen spielte auch der Umstand eine Rolle, daß bei den öffentlichen Konzerten der Hochschule die Männerstimmen des Chores durch einige Domsänger verstärkt wurden; auch die Mitwirkung von Lehrern im Orchester wurde stark befehdet. Sicher war es ziemlich belanglos, daß in einem Streicherchor von 50—60 Köpfen etwa drei bis vier Lehrer der Anstalt saßen. In den 1890er Jahren fanden die Konzerte nicht mehr in breiter Oeffentlichkeit, sondern nur noch vor geladenen Gästen statt. Joachim wußte der Hochschule künstlerische Verdienste zu schaffen. Ein Beispiel bietet die Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion, für welche in der Garnisonkirche eine zweite Orgel zur Aufstellung kam und für die Joachim 8 oder 10 Oboen d'amore und auch sonstige Blasinstrumente zu beschaffen wußte, die in der Gegenwart meist nicht mehr im Gebrauch sind. Ebenso war die Aufführung der Johannes-Passion im Sommer 1894 eine künstlerische Tat Joachims. Die an der Hochschule tätigen Andreas Moser und Rudolf Lentz hatten nur für diese Aufführung das Viola d'amour-Spiel erlernt und der Cellist Leo Schrattenholz hatte sich der gleichen Mühe, dem Studium des Gambenspiels, unterzogen. Vor etwa 800 Zuhörern kam so dieses Werk in seiner ursprünglichen Besetzung zur Aufführung. Richard Wagner äußerte sich in seinem inhaltsreichen Aufsatze „Ueber das Dirigieren" hinsichtlich der Gründung der Hochschule: „Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen." Eine kleine Gegnerschaft Wagners bestand hinsichtlich der Dirigierkunst Joachims, da Wagner dem Geiger als solchem grundsätzlich die Fähigkeit des Dirigierens absprach, ein Urteil, das sicher ein Fehlschluß war. Im Jahre 1882 entschloß man sich, bis dahin selbständig nebeneinander bestehende Abteilungen, die für Kompositionen mit Friedrich Kiel als Direktor und die für ausübende Tonkunst mit Joachim an der Spitze, zu einem Ganzen zu vereinigen. Die Hochschule besaß nunmehr vier Unterabteilungen und zwar für Komposition, für Gesang, für Orchesterinstrumente und für Klavier und Orgel. Die Vorsteher dieser als Sektionen bezeichneten Unterabteilungen bildeten mit dem Verwaltungschef Spitta das Direktorium. Alljährlich wechselte der Vorsitz unter den Sektionsvorstehern nach alphabetischer Ordnung. Diese Anordnung blieb bis 1895 bestehen, dann übernahm Joachim allein den Vorsitz des Direktoriums. Seit 1883 fanden die Aufführungen der Hochschule nur noch vor geladenem Publikum statt. Der Streicherchor, fortwährendem Wechsel unterworfen, hatte gelegentlich mit einer ausreichenden Besetzung der Bläser Schwierigkeiten, da nicht immer genügender Ersatz und Zugang vorhanden war. Nur gelegentlich trat das Orchester der Hochschule bei Wohltätigkeitsfesten an die Oeffentlichkeit; so im Jahre 1897 zum Besten der durch Wassersnot heimgesuchten Schlesier, wo das Brahmssche Requiem geboten wurde und Joachim mit dem Schülerorchester das Beethovensche Konzert spielte.

Der Tod Kiels machte eine Neubesetzung seines Lehrstuhls notwendig; die Wahl fiel auf Heinrich Freiherr von Herzogenberg, der am 1. Oktober 1885 sein Amt antrat. Herzogenberg wurde am 10. Juni 1843 zu Graz geboren und starb am 9. Oktober 1900 zu Wiesbaden. Er erhielt auf dem Wiener Konservatorium seine Ausbildung, ging 1872 nach Leipzig und gründete zwei Jahre später mit Spitta, Adolf Volckland und Fr. v. Holstein den Bach-Verein, den er seit 1875 zehn Jahre lang dirigierte. Seine Tätigkeit als Direktor der Kompositionsabteilung währte infolge seiner schwachen Gesundheit nur bis 1888, er übernahm aber dieses Amt nochmals 1897, als Bargiels Tod die Stelle abermals frei machte. Herzogenberg ist Schöpfer von immerhin bemerkenswerten Kammermusik- und Klavierwerken, Liedern, Chorgesängen und Orchesterwerken. Woldemar Bargiel, der einer Reihe von Jahren der Kompositionsabteilung vorstand, wurde am 3. Okt. 1828 zu Berlin geboren und starb daselbst am 23. Februar 1897. Bargiels Mutter war die geschiedene erste Gattin Friedrich Wiecks und Bargiel daher der Stiefbruder von Frau Clara Schumann. Bargiel ist aus dem Leipziger Konservatorium hervorgegangen; er wirkte als Lehrer am Kölner Konservatorium und übernahm 1865 als Direktor die Gesellschaftskonzerte zu Rotterdam. Im Jahre 1874 erfolgte seine Berufung an die Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin, wo er als Nachfolger Herzogenbergs Leiter einer akademischen Meisterschule wurde. Mit Bargiel hielt ein Vertreter der romantischen Schule seinen Einzug in die Hochschule.

Unter den Violinlehrern der Hochschule ist Heinrich de Ahna zu nennen, geboren 1835 zu Wien und 1892 zu Berlin gestorben. Er war ein Schüler von Mayseder in Wien und Mildner zu Prag. Heinrich de Ahnas Lebenslauf ist nicht ohne eine besondere Merkwürdigkeit. Obgleich er 1849 vom Herzog von Koburg-Gotha zum Kammervirtuosen ernannt wurde, ergriff de Ahna 1851 die militärische Laufbahn und nahm 1859 als österreichischer Offizier am italienischen Feldzug teil. Als Leutnant hatte de Ahna in Wien vor Joachim gespielt, der nun nicht ruhte, den hochbegabten Offizier für den Künstlerberuf zurückzugewinnen. So wurde de Ahna 1862 Mitglied der Kgl. Kapelle in Berlin, zu deren Konzertmeister er 1868 aufrückte; eine Stellung, die er bis zu seinem 1892 in Berlin erfolgten Tode beibehielt. Der Ruhm de Ahnas beruhte nicht zum wenigsten auf der Mitgliedschaft des einstigen weltberühmten Joachimschen Quartetts.

Nachfolger de Ahnas wurde Emanuel Wirth, geboren 1842 zu Luditz in Böhmen. Auch dieser war ein Schüler Mildners. Wirth stand der Kurkapelle in Baden-Baden einige Zeit als Konzertmeister vor und wirkte dann in gleicher Eigenschaft von 1864—1877 am Konservatorium zu Rotterdam. Seit dieser Zeit in Berlin lebend, genoß er als Violinprofessor an der Berliner Hochschule einen weitreichenden Ruf.

An großen Festtagen hat es der Hochschule nie gefehlt. Ein solcher war der 17. März 1889, an welchem Tage Joachim sein 50jähriges Künstlerjubiläum feierte. Die Feier in der Hochschule wurde seitens Chor und Orchester durch Vortrag einer Bachschen Kantate eingeleitet, den Bargiel dirigierte. Spitta hielt die Festrede. Sonst wurden nur Joachimsche Werke zu Gehör gebracht: seine Ouvertüren zu Hamlet und zu Heinrich IV. und das Violinkonzert in ungarischer Weise. Joachim selbst spielte unter unbeschreiblichem Jubel die Bachsche Ciaconna meisterhaft wie immer. Dem Künstler wurde bei dieser Gelegenheit eine Stiftung von 100 000 Mk. überreicht, von der 80 000 Mk. für ihn persönlich bestimmt waren, während mit den restlichen 20 000 Mk. eine „Joseph-Joachim-Stiftung" gebildet wurde, aus deren Zinsen jährlich Streichinstrumente für talentvolle, aber unbemittelte Hochschüler angekauft werden.

Von jeher wußte die Berliner Musikhochschule einen Kreis berühmter Lehrer um sich zu versammeln. Nicht alle können hier genannt, doch muß noch auf einige hingewiesen werden. Eine Zierde der Hochschule war Max Bruch, 1838 zu Köln geboren. Von der Mutter in die Musik eingeführt, von dem Bonner Musikprofessor Karl Breidenstein so weit gefördert, daß er im Wettbewerb um das Frankfurter Mozart-Stipendium siegte, schloß Bruch unter dem Kölner Ferdinand Breunung seine Studien ab. Viel auf Reisen, wurde Bruch 1867—70 Hofkapellmeister in Sondershausen, worauf er einige Jahre in Berlin lebte. Mit seinen Bühnenwerken hatte Bruch wenig Erfolg, dagegen schlugen seine Chorwerke sofort durch, sie beherrschten ein Jahrzehnt die Konzertsäle. Als Nachfolger Jul. Stockhausens übernahm Bruch die Direktion des Sternschen Gesangvereins in Berlin und wurde 1890 als Leiter einer Meisterschule der Kompositionsabteilung an die Hochschule berufen. Er erfuhr mannigfache Ehrungen innerhalb und außerhalb des Reiches. Seinen bedeutendsten Chorwerken „Frithjof", „Schön Ellen", „Odysseus", „Arminius", „Achilleus", „Gustav Adolf", „Moses" und „Das Lied von der Glocke" begegnet man zum Teil noch heute und auch sein erstes Violinkonzert wird seinen Namen lebendig erhalten.

Mannigfache Verdienste um die Hochschule erwarb sich auch

Friedrich Gernsheim, der 1839 zu Worms geboren wurde. Ein Schüler des Leipziger Konservatoriums, studierte er auch in Paris und wurde 1861 Musikdirektor in Saarbrücken. Gernsheim wirkte von 1865—1873 als Lehrer am Kölner Konservatorium und ging 1874 als Nachfolger Bargiels als Dirigent und Lehrer nach Rotterdam. Von 1890—1897 finden wir ihn als Dirigenten des Sternschen Gesangvereins in Berlin und gleichzeitig als Lehrer am Sternschen Konservatorium. Seit 1897 ist er Mitglied des Senats der Berliner Akademie. Die Kompositionen Gernsheims sind Zeugnisse rühmlicher künstlerischer Kraft, besonders fanden seine Kammermusikwerke Anerkennung. Auch seine Chorwerke „Hafis", „Nornenlied", „Phoebus Apollo", „Salamis" und „Das Grab im Busento" haben manchen Zuspruch gefunden.

Eine gewisse Volkstümlichkeit wußte Heinrich Hofmann als Mitglied der Hochschule zu erringen. Im Jahre 1842 zu Berlin geboren, wurde er Schüler Grells, Dehns und Wüersts. Anfangs war er Privatmusiklehrer und widmet sich seit 1873 ganz der Komposition. Mitglied der Akademie wurde Hofmann 1882 und Mitglied des Senats sechs Jahre später. In der Oper versuchte er sich mehrfach: „Cartouche" 1869, „Der Matador" 1872, „Armin" 1872, „Aennchen von Tharau" 1878, „Wilhelm von Oranien" 1882 und „Donna Diana" 1886. Nur der letztgenannten war ein gewisser Erfolg beschieden. Dagegen eroberten sich Hofmanns vierhändige Klavierwerke schnell die Kunstgemeinde und auch seine Chorwerke fanden manchen Anhänger. Bruch machte ihm hier allerdings den Wettbewerb recht schwer. Unter den Chorwerken seien genannt „Editha" 1890, „Prometheus", „Waldfräulein" und für Männerchor, Soli und Orchester „Haralds Brautfahrt", „Johanna von Orleans" und „Nordische Meerfahrt".

Auf ein erfolgreiches Wirken an der Hochschule konnte der vor kurzem verstorbene Philipp Rüfer zurückblicken, dessen Kompositionen, durch Vornehmheit geadelt, leider stets nur Besitz eines kleinen Kreises von Kennern blieben. Als Sohn eines deutschen Musikers 1844 zu Lüttich geboren, genoß er seine Ausbildung hauptsächlich in Belgien. Moritz Hauptmann in Leipzig fand ihn 1866 als eine künstlerisch abgeschlossene und vollendete Natur, welche keiner Schulung mehr bedurfte. Einige Zeit als Musikdirektor in Essen tätig, siedelte Rüfer 1871 zu dauerndem Aufenthalte nach Berlin über. Hier vor allem für Theorie ein sehr gesuchter Lehrer, fand er auch für sein Klavierspiel große Anerkennung. Dem Sternschen Konservatorium gehörte er bis an seinen Lebensabend als Lehrer an. Seine gediegenen Kompositionen verschafften ihm bald einen solchen Ruf, daß die Akademie der Künste ihm die Mitgliedschaft antrug. In die 1903 begründete Genossenschaft der deutschen Tonsetzer trat Rüfer als Vorstandsmitglied ein. Rüfer war kein Vielschreiber, die Zahl seiner Werke erreicht nur fünfzig. Seinen beiden Opern „Martin" und „Ingo" war ein wesentlicher Erfolg versagt. Letztere wurde im Berliner Opernhause 1896 gegeben. Seine Ouvertüren, Symphonien und Kammermusikwerke zeigen ihn als einen Musiker von vornehmem Geschmack. Sein großes Chorwerk „Vom Reiche" ist nur selten aufgeführt worden.

Zu den Großen der Akademie gehörte auch der Pianist und Komponist Moritz Moszkowsky, der, 1854 zu Breslau geboren, seine Ausbildung am Sternschen und Kullakschen Konservatorium erhielt. Moszkowsky hat eine große Reihe von Werken geschrieben, darunter die symphonische Dichtung „Jeanne d'Arc", zwei Orchestersuiten, einige Stücke für Cello und zahlreiche Klaviersachen.

Als im Sommer 1907 der Tod Joseph Joachim der Berliner Akademie entriß, bedeutete dies einen unermeßlichen und unersetzlichen Verlust. Daß Berlin zu einer Musikstadt im internationalen Sinne geworden war, daran hatte Joachim und mit ihm seine Hochschule keinen zu unterschätzenden Anteil. Die Musikgeschichte kann heute von einem glänzenden Künstlerkreise der Berliner Musik-Akademie sprechen, der unter Führung Joachims Unvergängliches geschaffen und hinterlassen hat. Heute steht die Hochschule vor der nicht einfachen Aufgabe, die Wege zu einer neuen, zweiten Blütezeit zu beschreiten und zu eröffnen.

Zum Nachfolger Joachims wurde an die Hochschule Henri Marteau berufen, der, 1874 zu Reims geboren, eine Deutsche zur Mutter hatte. Der Ausbruch des Weltkrieges entfernte den Künstler selbstverständlich von seiner Stellung. Das verantwortungsvolle Lehramt des Violinspiels wurde nunmehr dem noch jugendlichen, aber heute schon zu künstlerischer Vollendung vorgedrungenen Geiger Adolf Busch übertragen, der 1891 zu Siegen geboren wurde. Busch hat seine Studien hauptsächlich auf dem Kölner Konservatorium getrieben: Willi Heß und der Holländer Bram Eldering waren neben anderen seine Lehrer. Willi Heß, ein Schüler Joachims, seit 1910 Violinlehrer und Orchesterdirigent der Berliner Hochschule für Musik, gehört zu den hervorragendsten Geigern unserer Zeit. Er wurde 1859 zu Mannheim geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem künstlerisch veranlagten Vater. Dann wurde Joachim der Lehrmeister des jungen Mannes, der bereits im 19. Jahre Konzertmeister in Frankfurt a. M. wurde. Nach achtjähriger Tätigkeit wirkte Heß von 1886—1888 in Rotterdam und war hierauf einige Jahre in England tätig. Im Jahre 1895 nach Deutschland zurückgekehrt, trat Heß hier in den ehrenvollen Wirkungskreis als erster Violinprofessor am Kölner Konservatorium und wurde gleichzeitig Konzertmeister der Gürzenich-Konzerte und Führer des Gürzenich-Quartetts. Im September 1900 folgte er einem Rufe an die Royal Academy of Music in London, dort die Nachfolgeschaft E. Saurets antretend. Von 1904—1910 gehörte er als Solist und Dirigent dem berühmten Symphonie-Orchester in Boston an. In Berlin übernahm er als Nachfolger Halirs dessen Quartett.

Das erste mehr als bescheidene Heim fand die Kgl. Hochschule für Musik in einem schlichten Fachwerkbau in der Sommerstraße, also nicht weit vom heutigen Reichstagsgebäude. Dann siedelte die Hochschule nach einem eigenen Gebäude in der Potsdamerstraße über, wo ein großer Vorgarten das störende Straßengeräusch leider nicht ganz fernzuhalten vermochte. Endlich fand die Musikhochschule eine wahrhaft würdige und großartige Heimstätte in der stattlichen, neugeschaffenen Gebäudeanlage der Akademie der Künste zu Charlottenburg, wo sie dauernd bleiben dürfte. Das Direktorium der Hochschule wurde nach einem kurzen Interregnum Prof. Dr. Hermann Kretzschmar übertragen, dessen größte Verdienste auf musikgeschichtlichem Gebiete liegen. Die Glanzzeit der Berliner Kgl. Hochschule für Musik, die am 1. Oktober 1919 ihr 50jähriges Bestehen feiern konnte, ist mit dem Namen Joachim verknüpft, der es verstand, die besten Musiker und Komponisten der Anstalt als Lehrer zu verpflichten und der trotz manchem Widerstreit der Hochschule eine ruhmvolle klassische Tradition schuf, die zu einem Markstein in der deutschen Musikgeschichte geworden ist. Die Pflege und Neubelebung dieser klassischen Tradition wird stets die schwierigste, aber auch dankbarste Aufgabe aller derer sein, denen das Schicksal der Berliner Hochschule für Musik jetzt und in Zukunft anvertraut sein wird.

Rich. Strauß: „Die Frau ohne Schatten".

Reichsdeutsche Uraufführung in der Dresdener Landesoper am 22. Okt.

Das musikalische Glaubensbekenntnis von Richard Strauß heißt: „Mozart". Wer Mitte der neunziger Jahre unter seiner hingebenden Leitung Festspielaufführungen des „Don Giovanni" in dem intimen Münchener Residenztheater miterlebte, weiß das zur Genüge. Auch in seinen Jugendschöpfungen finden sich zahlreiche Belege dafür. Daß dann aber die künstlerische Entwicklung den Tondichter zum Vollender der Zukunftsmusik werden ließ, versteht sich von selbst, waren es doch Alexander Ritter und Hans von Bülow, die ihm diesen Weg wiesen. Im innersten Herzen blieb er zeitlebens Mozart zugetan, und dies kennzeichnet auf Schritt und Tritt den Lyriker Strauß. Viele Lieder strömen den Wohllaut des einfach-schlichten und doch so seelentiefen Melos aus: „Traum durch die Dämmerung", „Ich trage meine Minne". Nachdem er um die Jahrhundertwende mit steigendem Erfolge die Opernkomposition wieder aufgenommen hatte, gestaltete sich sein Verhältnis zu Mozart bald inniger. Ja, der „Rosenkavalier" ward nicht mit Unrecht ein neuzeitlicher „Figaro" genannt. Seit Goethe ist wiederholt der Versuch gemacht worden, eine Fortsetzung

der „Zauberflöte“ zu schreiben. Nach Strauß' eigener Aussage hat auch ihm, wie seinem Dichter, bei der „Frau ohne Schatten“ dies Urbild vorgeschwebt. Doch eines[1] trennt die lebenden von den toten Verfassern: der Humor. Schikaneder und Mozart übergossen die ethischen Probleme ihrer Oper mit dem goldenen Lichte des Frohsinns und der Heiterkeit. Sie bannten dadurch trotz vieler Plattheiten im Text, die Langeweile und schufen ein Werk, das niemals veralten kann und seinen Wert für alle Zeiten behält. (Die hier folgende Inhaltsangabe der Dichtung können wir mit Rücksicht auf den früher erschienenen Bericht unseres Wiener Mitarbeiters fortlassen. Die Schriftltg.)

Schade, daß Hofmannsthal den poetischen Grundgedanken so stark mit philosophischem Beiwerk, symbolischem Drum und Dran, sowie mit vielen hineingeheimnisten Unverständlichkeiten ohne zwingende Not belastete. Dadurch legte er der Frohnatur und Fabulierkunst des Komponisten (siehe „Ariadne“!) schwere Fesseln an. Es wäre hart, den beiden Autoren vorzuwerfen, sie hätten aneinander vorbei gearbeitet. Vom Musiker läßt sich dies gewiß nicht behaupten. Er durchglühte und durchpulste die Dichtung mit der ganzen Kraft seiner genialen Begabung. Die Souveränität des Meisters aller gesanglichen und instrumentalen Ausdrucksmittel ward hier erneut lebendig. In Stil und Art, wie sie uns seit der „Salome“ geläufig sind. Eine neue Note von überragender Eigenprägung springt kaum irgendwo auf. Es sei denn, daß das Zurückgreifen auf die altüberlieferte Opernform und das Abrücken vom Musikdrama als neue Werte gebucht würden. Allein, mit welcher Virtuosität baut Strauß diese Opernmusik auf! Welche Klangwelt von schillernder, märchenhaft schöner Pracht erblüht selbst da, wo der Dichter ihm Rätsel aufgibt, die nicht zu lösen sind. Der Lyriker und Wirklichkeitsmusiker bleibt letzten Endes doch Sieger über den komplizierten Romantiker Hofmannsthal. Ganz besonders rühmen muß man die mit unnachahmlicher Feinheit gezeichnete „orchestrale Kammermusik“. Eine Einzelgeige singt uns traumduftige Weisen in Ohr und Herz, Bratsche und Cello klagen von tiefstem Menschenleid und verheißungsvoller Erlösung. Dann die herrlichen Sphärenharmonien der in luftiger Höhe oder im Orchester aufgestellten Chöre! Und die Finales, vor allem das glänzend gesteigerte Doppel-Duo am Schlusse der Oper, in das der mystische Gesang der ungeborenen Kinder hineinklingt. Aber der Schatten! Er schnellt wie ein schwarzer Pfeil auf das viel zu breit angelegte Werk zurück und lähmt für weite Strecken die bühnenmäßige Lebenskraft. Der 2. Akt mit den fünf Verwandlungen ist verfehlt. Hier kann nur durchgreifende Kürzung Abhilfe schaffen. Man muß schon des herrlichen Augenblicks im 1. Akte gedenken, wo der Kaiser in der Frühe des Morgens zum Jagen hinauszieht. Nur so läßt sich die Brücke schlagen zu dem prachtvollen Monolog (im Stile der altitalienischen Oper) vor dem Falkenhause und zu der wunderbaren Läuterungsszene, in der die Kaiserin den Schatten empfängt. Hier, im Melodram, verläßt Strauß bewußt die Gesangslinie und erhebt sich auf dem Kothurn des gesprochenen Worts zu großartiger, unmittelbarer Wirkung. Man könnte ein dickleibiges Buch schreiben, wollte man alle Tonschönheiten dieser Oper ausführlich würdigen.

Die Aufführung tat für das Werk, was ihr zukommt. Es liegt in der Natur dieser Oper, daß die meisten Bühnenvorgänge im Dunklen oder doch in gedämpften Lichttönen spielen. Wo szenischer Prunk in Kostümen und Dekorationen möglich war, hat man die Tradition der Strauß-Premieren gewahrt. Kaum ein anderes Theater Deutschlands besitzt derartige maschinentechnische Einrichtungen wie die Dresdener Oper. Ueber alles Lob erhaben ist die Leistung des Orchesters, das unter Reiners sorgsamer Leitung stand. Aehnlich verhält es sich mit den von Pembaur geleiteten Chören. Frau Plaschke-von der Osten als Färbersfrau ging in ihrer Aufgabe restlos auf und bot vor allem darstellerisch eine Meisterleistung. Daß sie den Stimmbogen manchmal überspannte und überspannen mußte, kann bei dieser hochgelegenen „Schreipartie“ nicht wundernehmen. Frau Metzger-Lattermann als Amme zog alle Register ihres köstlichen Altes; auch darstellerisch fehlte kein Pinselstrich. Frl. Rethbergs blühende, jugendfrische Stimme kam allenthalben zur Geltung. Eine echte Märchenfigur, wuchs die begabte Künstlerin von Akt zu Akt. In der großen Melodramszene rührte sie durch die aus dem Innern quellende Angst um das Leben des Gatten. Vogelstrom, wie geschaffen für den Kaiser, siegte als einziger Ritter vom hohen C auf der ganzen Linie. Plaschkes Charakterisierungskunst zwang durch die Schlichtheit und tiefe Innerlichkeit, mit der er den einfachen Mann aus dem Volke darstellte. Eitel Wohllaut war sein Gesang. Er wäre für sich imstande, das Werk in Dresden lebensfähig zu erhalten. Burg als Bote und besonders als Wächter hatte herrliche Töne. Auch die kleineren Partien waren bis auf die Stimme des wimmernden Falken und des Jünglings, der noch dazu von einem Mimiker auf der Szene ersetzt wurde, in guten Händen. Der Komponist wurde mit den Hauptbeteiligten, darunter d'Arnals als Spielleiter, oft gerufen und am Schlusse stürmisch gefeiert.

Prof. Heinrich Platzbecker.

[1] Nur eines? Die Schriftltg.

Hans Gál: „Der Arzt der Sobeide“.

Uraufführung im Breslauer Stadttheater am 2. November.

Die dritte Uraufführung während Herrn Runges Amtsführung ist wieder einem fast noch unbekannten Komponisten und endlich wieder einmal einer leicht gefügten komischen Oper zugute gekommen. Der Titel „Der Arzt der Sobeide“ läßt die Komik nicht ohne weiteres erkennen. Die Aerzte sind zwar gewöhnlich ulkige Opernfiguren, aber der Name Sobeide hat einen tragischen Anklang an ein von orientalischer Nachtstimmung umdüstertes Stück von Hofmannsthal. Davon jedoch ist in der aus drei Akten bestehenden Handlung von Fritz Zoref (Regisseur in Wien) nichts zu finden, wenngleich auch hier morgenländische Töne angeschlagen werden; doch es sind helle, in allen Lustspielarten schillernde Töne. Sobeide lebt im 16. Jahrhundert zu Granada als maurische Haremsdame. Don Miguel verliebt sich in sie auf der Straße und befiehlt seinem Diener Lopez ihre Adresse zu ermitteln. Der aber fahndet fälschlicherweise nach der Spanierin Annita, einer Freundin Sobeides. Annita, mit Juan Sanchez verlobt, wird im Hause ihres Vaters, des Arztes Don Pedro, so sorgfältig behütet, daß ein Fremder sie dort höchstens dann zu Gesicht bekommt, wenn er krank dem Arzte zugeführt wird. Daraufhin lassen sich Miguel und Lopez als „eingebildete Kranke“ im Hause des abwesenden Chirurgen aufbahren und von Annita und ihrer Zofe pflegen. Aber ihr Nachtlager in Granada wird sehr unruhig; bald erscheinen der Bräutigam Annitas, ihr Vater und dessen betrunkener Heildiener und inszenieren einen tollen Schwank. Da Miguel allzu deutlich die falsche Fährte seiner Liebe erkennen mußte, läßt er sich von der Kupplerin Nahena auf die richtige Spur, zu Sobeide, leiten. Zur Eroberung der Haremsfestung, in der das Mädchen voller Sehnsucht nach ihrem Hidalgo krank liegt, verkleidet er sich als Arzt Sobeides und findet so Einlaß im Serail trotz der Wachsamkeit des Obereunuchen Ali. Bald darauf erstrebt Juan, Annitas Bräutigam, dasselbe Ziel in derselben Maskerade. Dorthin hat ihn die Intrigantin Nahena in boshafter Absicht gelenkt. Wie nun noch Don Pedro, gefolgt von seiner Tochter und deren Dienerin, als bestellter Pfleger der Patientin vor dem Harem erscheint, woselbst also der richtige Arzt mit zwei falschen Doktoren zusammenstößt, da gibt es wieder Ränke und Zänke, Verkennungen und Erkennungen, Verdacht, Verwicklung, Lauferei und Rauferei (wobei eine Klystierspritze eine sehr merkwürdige Rolle spielt). Schließlich aber zeigen sich auf dem Balkon in enger Umschlingung Miguel und Sobeide und entwirren mit sanfter Entschlossenheit das maschenreiche Intrigennetz. Die es geknüpft haben, sind Nachkommen von guten alten Bekannten wie Don Giovanni und Leporello, Nureddin und Margiana, Doktor Bartolo, Rosina, Graf Almaviva und Osmin. Im übrigen jedoch baut Zoref den Boden der bewährten Ueberlieferung selbständig an und ist dabei erfinderisch. Der echte Lustspielgedanke wird aber nicht so ausgeführt, wie er's verdiente, und manchmal mit zu gewaltsamen und gar zu possenhaften Schwankmitteln „gestreckt“. Vor allem ist Juan Sanchez, trotz der Verlobung mit der klugen, tapferen Annita, zu sehr als Trottel gezeichnet. Die unvermittelte Art, wie auch er dem Harem zustrebt, erklärt sich nur daraus, daß Zoref dort durchaus zwei falsche Aerzte haben will. Er versteht sich aber auf die Forderungen der Opera buffa, z. B. die Situationskomik, tränkt seine flüssige Sprache aus den in „1001 Nacht“ plätschernden Bronnen und regt dadurch die Phantasie des Komponisten an.

Der heißt Hans Gál, ist 29 Jahre alt, erhielt 1915 für eine Symphonie den österreichischen Staatspreis, komponierte mit 20 Jahren eine komische Oper, hatte mit zwei Ouvertüren im Wiener Konzertverein Erfolge, schrieb Lieder, Kammermusik und Chorwerke, deren letztes nächstens in Gera zur Uraufführung gelangt. An der Partitur des „Arztes der Sobeide“ arbeitete er während des Kriegsdienstes in den Karpathen. Sie erschien als sein Op. 4 im Verlage der Universal-Edition in Wien und Leipzig. Am wichtigsten erscheint mir die Tatsache, daß Dr. phil. Gál Lektor für Musiktheorie an der Wiener Universität ist. Gál kann also keiner von den die Harmonie- und Formenlehre verleugnenden Neutönern sein. Die feinsten Reize der neuen Oper bestehen gerade in einer musikwissenschaftlich deutbaren Bereicherung der harmonischen Ausdrucksmittel. Er bringt oft Dur und Moll in ganz nahe Beziehungen, so daß „Querstände“ entstehen, unterhält einen häufigen Wechselverkehr zwischen kleinen und großen Terzen, die er zu langen melodischen Ketten aufreiht, verwendet viel harmoniefremde Töne, deren Lösung er hinausschiebt, verbindet einen a moll-Dreiklang mit einem Es dur-Akkord, läßt es moll unmittelbar auf Ces dur folgen und moduliert in ganz entlegene Tonarten mit reichlicher Benutzung der enharmonischen Verwechslung, z. B. zwischen fis und ges, his und c. Das alles geschieht aber zwanglos, nicht verblüffend, nicht experimentell, nicht „regerisch“; es klingt immer gut und dient überdies dem orientalischen Lokalkolorit. Im zweiten und dritten Akte öffnen morgenländische Melodieblüten weit ihre Kelche. Die thematische Erfindung ist nicht auffällig stark oder eigenartig; aber eine Gálsche Eigenart ist das Festhalten an dem in jeder einzelnen Nummer auftretenden Hauptthema. Das nützt der formellen Geschlossenheit, schadet aber manchmal der Charakteristik, die wir von moderner Musik erwarten. Vor allem aber fehlt den feinen Gewürzen der Partitur leider der Paprika Straußischen Eulenspiegel-Humors. Als Ersatz für den Fehlbetrag an spanischem Pfeffer (in dieser spanischen Musikkomödie) könnte das durchsichtige und gerade darum

vom Kapellmeister Prüwer ausgezeichnet behandelte Orchester gelten. **Obwohl es von Ueberladung frei ist, war der Text oft unverständlich, namentlich im ersten Akte, der als der matteste und der am schwächsten gespielte den geringsten Eindruck machte; beim Studium der Partitur wirkte er viel besser. Nach dem schlagkräftigen zweiten Akte wurde der Beifall stärker und erreichte nach dem lyrischen Ausklang in Gegenwart des Komponisten seinen Höhepunkt. Die teilweise nur mittelmäßige Aufführung erklärt sich auch daraus, daß fast alle Personen nur Episodenrollen haben und darum der „zweiten Solisten-Garnitur" angehören.** Dr. Paul Riesenfeld.

Kunst und Künstler

— R. Strauß ist, wie männiglich bekannt, ein eifriges Mitglied der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer. Die Genossenschaft ist nun einem vom Bühnenverein, dem Verbande dramatischer Autoren und einigen Verlegern geschlossenen Kartell nicht beigetreten. Die zum Bühnenverein zusammengeschlossenen Theater dürfen jetzt nur Werke der zum Ringe gehörenden Verlagshäuser aufführen: somit kommt für die dem Bühnenverein fernstehenden Theater die „Frau ohne Schatten" vorläufig nicht in Frage. Auch Humperdinck, Hans Pfitzner und Max v. Schillings stehen außerhalb des neuen Bühnenkartells, und so sind auch ihre Werke vom Boykott bedroht, wenn es nicht gelingt, eine Einigung zu erzielen.

— Wie unlängst in Turin, wurde nun auch in Neapel Wagners „Lohengrin" mit ungeheurem Enthusiasmus aufgenommen. Das Politeama-Theater war überfüllt wie niemals. Das Publikum war von einem wahren Delirium ergriffen, und die Presse stimmt Hymnen auf den „göttlichen Wagner" an.

— Zur Ausbildung von Glockensachverständigen fand in Torgau durch Unterstützung der Behörde ein Lehrgang statt unter Leitung von Prof. Biehle, Dozenten an der Technischen Hochschule und Professor an der Universität Berlin. Durch langwierige, eingehende Untersuchungen an vielen hundert Glocken ist es ihm gelungen, ein exaktes Verfahren auszuarbeiten, durch das der klangliche Wert jeder Einzelglocke sowie jedes Geläutes festgestellt werden kann. Während bisher die Glocken lediglich nach ihrem Kunst- und Altertumswert, der auf dem Aeußeren beruht, beurteilt wurden, ist durch Biehles Arbeiten eine selbständige akustische Glockenwissenschaft begründet worden: es wird künftig unmöglich sein, den musikalischen Wert der Glocken unbeachtet zu lassen. Diese neue Wissenschaft zum Wiederaufbau des Glockenwesens in Deutschland nutzbar zu machen, war der Zweck des Lehrganges. Hierbei wurden die Teilnehmer durch eingehende Vorträge und Demonstrationen, sowie durch selbständige Berechnungen in die Theorie Biehles eingeführt und konnten sich von der Wissenschaftlichkeit seiner Ansichten überzeugen. Zahlreiche Uebungen an verschiedenen Glocken in Torgau und der Umgegend ergänzten die Darstellungen und gaben Gelegenheit, das theoretisch Erlernte auch praktisch zu erproben.

— In Prag regt sich das Deutschtum in erfreulicher Weise. Wir lesen folgende Mitteilung mit aufrichtiger Anteilnahme: „Der seit über hundert Jahren bestehende Verein zur Förderung der Tonkunst in Böhmen hat sich nach dem politischen Umsturz aufgelöst, das bis dahin doppelsprachige Konservatorium wurde beschlagnahmt und in eine tschechische Anstalt umgewandelt, an der die deutschen Schüler nunmehr zeitlich beschränktes Gastrecht genießen. Das deutsche Volk in Böhmen steht im Rufe besonderer musikalischer Begabung; die berühmten „böhmischen Musikanten", wie sie ein Eichendorff im Liede verherrlicht hat, waren meist deutschböhmischer Herkunft, das Erzgebirge ist die Heimat hervorragender Musiker und die anderen deutschen Gaue der Tschecho-slowakischen Republik stehen nicht zurück. Der drohenden Gefahr, daß diese Begabungen an das Ausland verloren gehen, muß rechtzeitig vorgebeugt werden. Das deutsche Volk in Böhmen und der ganzen Republik hat ein Recht auf eine eigene Unterrichtsstätte vornehmen Charakters, wo die Schüler im Zeichen Bachs und Händels, Glucks und Haydns, Mozarts und Beethovens erzogen, in Richard Wagners stilbildender Tradition unterwiesen und auf die Bahnen der deutschen Moderne geleitet werden; eine Schule, in der auch die großen Ueberlieferungen deutscher Schauspielkunst fortleben. Prag, das bisher die übrigen deutschen Hochschulen birgt und das seinen alten Ruf als deutsche Musik- und Theaterstadt auch weiterhin behaupten soll, wird der Standort dieser Anstalt sein. So wird denn ein neues Deutsches Konservatorium entstehen, das den Namen „Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag" führen wird und das mit größter Beschleunigung seine Tätigkeit aufnehmen muß. Alle Vorarbeiten sind getroffen. Zur Errichtung und Erhaltung dieser Anstalt, die nicht nur auf die Subventionen des Staates und seiner Länder angewiesen sein darf, hat sich ein Verein desselben Namens gebildet; die Satzungen sind von der Politischen Landesverwaltung bereits genehmigt." Als Lehrer für die Meisterklassen der Akademie sind bereits gewonnen worden K. Ansorge, W. Burmester und H. Kiefer. Anfragen an den Schriftführer Dr. E. Steinhard, Prag VII, Malergasse 386.

— Die Musikabteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung in Stuttgart gibt in zwangloser Folge Musikalische Blätter zur Einführung in die von ihr veranstalteten Volkskonzerte heraus. In Verbindung mit dem Württembergischen Musikpädagogischen Verband hat die Musikabteilung eine Beratungsstelle (Stuttgart, Hölderlinstraße 50) eingerichtet, die durch Spezialsachverständige in musikalischen Fragen aller Art Auskunft erteilt.

— Der bekannte Klavierbauer J. Rehbock in Oldenburg hat eine Flageoletton-Vorrichtung erfunden, die, in jedes gute Klavier einbaubar, harfen- und lautenähnliche Wirkungen des Klanges ermöglicht.

— 1920 soll wieder ein Bach-Fest in Leipzig stattfinden. Der Rat der Stadt bewilligte für die Vorarbeiten 5000 Mk.

— Aus Anlaß des 100jährigen Bestehens des Sollerschen Musikvereins in Erfurt werden 7 Konzerte veranstaltet werden, in denen symphonische Werke von Haydn, Reger und Strauß, Beethovens Missa solemnis, Werke von Brahms und Liszt („Heilige Elisabeth") u. a. m. aufgeführt werden sollen. J. Manén wird einen Violinabend geben und Straube mit Frau Helling-Rosenthal und Dr. W. Rosenthal ein geistliches Konzert geben. Leiter des Sollerschen Musikvereins ist Max Kopff.

— Ein Franz-Abt-Museum soll in Abts Vaterstadt Eilenburg aus Anlaß des 100. Geburtstages am 22. Dezember d. J. errichtet werden. Eine Franz-Abt-Gesellschaft mit dem Sitz in Eilenburg will zum Jubiläumstage ins Leben treten. Pietät ist eine schöne Sache . . .

— Die Stadt Leipzig hat die wertvolle Richard-Wagner-Sammlung des verstorbenen Hamburger Kaufmanns Rudolf E. Hagedorn erworben.

— Karl Straube hat den an ihn ergangenen Ruf als Direktor der Akademie der Tonkunst in München abgelehnt.

— Der Verlag Chr. Moser in Nürnberg kündet das Erscheinen der „Kirchenmusikalischen Blätter", Herausgeber Carl Böhm, ab 1. Januar 1920 an. Das neue Unternehmen stellt sich in den Dienst der evangelischen Kirchenmusik.

— In Wien erscheint seit Anfang Oktober eine neue Zeitschrift „Musikalischer Kurier". Herausgeber ist Prof. Dr. Max Graf.

— Kapellmeister Hans Winter, ein Münchner, früher Dirigent der Hamburger Volksoper, ist nach vierjähriger englischer Kriegsgefangenschaft nach München zurückgekehrt und hat sich unter Mitwirkung seiner Schwester Lore Winter mit einem Orchesterkonzert eingeführt, das u. a. auch die erste Aufführung der a moll-Symphonie von Thomassin brachte.

— Der Münchner Geiger Eduard Bihounek ist an die Musikschule in Klagenfurt als Lehrer verpflichtet worden.

— Dr. Hans Joachim Moser hat sich an der Universität Halle mit einer Schrift „Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter" habilitiert.

— Heinrich Stüpfert, Schüler der Violinklasse Heß an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt, wurde als Konzertmeister an das Städtische Orchester in Düren, Käte Draß (Klasse Lauer-Kottlar), an die Frankfurter Oper verpflichtet.

— Bundesmusikdirektor Alfred Bünbacher-Lange aus Lodz, vorher Leiter des Ostpreußischen Provinzial-Sängerbundes, hat in Leipzig eine Chorvereinigung für klassische und moderne Musik nach dem Muster der Berliner Singakademie gegründet, die bei dem jetzigen großen Zuspruch auf eine gute Entwicklung schließen läßt.

— Das vor kurzem in Stuttgart zum ersten Male erschienene Stuttgarter Kammer-Trio (Baumann: Violine, Köhler: Viola, Prof. Seitz: Violoncello) hat sich seit seiner Gründung vor etwa 2 Jahren in badischen und württembergischen Städten bereits mit Erfolg eingeführt.

— Kapellmeister Ferd. Neißer hat als Gastdirigent des Dresdener Philharmonischen Orchesters großen Erfolg gehabt und ist von dessen Leitung ersucht worden, als ständiger Dirigent 20 Volkssymphoniekonzerte neben den populären Aufführungen zu leiten.

— Die Solisten und Mitglieder der Kapelle der Dresdener Oper haben beschlossen, die Berufung eines Generalmusikdirektors zu betreiben, der indes in seinen Befugnissen erheblich beschränkt sein soll. Den Kapellmeistern Kutzschbach und Reiner sprachen die Versammelten ihr Vertrauen aus, konnten sich aber nicht dazu entschließen, sie als Kandidaten für den Posten eines Generalmusikdirektors vorzuschlagen.

— Die bekannte Geigerin Margarete Schweikert (Karlsruhe) und Dagmar Benzinger (Klavier, Stuttgart) haben in Mannheim mit Jos. Haas' „Grillen" großen Erfolg gehabt.

— Unter den Künstlern, die nachhaltig für die Musik der Gegenwart eintreten, steht die jugendliche Pianistin Luise Schratt nicht an letzter Stelle. Sie konzertierte in Mannheim mit Werken Bach-Busonis, J. Weismanns (Passacaglia), H. Tießens (Naturtrilogie) u. a. und fand lebhafte Anerkennung.

— Matthias Neumann (Düsseldorf) hat eine liturgische Messe für gemischten Chor und Orgel abgeschlossen.

— Ernst Lissauers „Bach" ist mit der soeben erschienenen 2. Ausgabe in den Verlag von E. Diederichs in Jena übergegangen. Des Dichters „Bruckner" wird in einiger Zeit erscheinen, sein „Beethoven" findet sich in dem im gleichen Verlag herausgekommenen „Ewige Pfingsten".

— V. d'Indy, P. Dukas, G. Grovlez, Honegger, D. Pâque, H. Roussel, Fl. Schmidt, die im Komitee der Tonkünstlervereinigung sitzen, haben beschlossen, Claude Debussy in Paris ein Denkmal zu errichten. Die Ausführung wurde Henry de Groux übertragen.

Erst- und Neuaufführungen

— „Der Sizilianer", ein heiteres Spiel mit Tänzen (frei nach Molière), Text und Musik von Hugo Leichtentritt, ist vom Freiburger Stadttheater zur Uraufführung in der laufenden Spielzeit angenommen worden.

— Im Bonner Stadttheater führte das Musikwissenschaftliche

Seminar der Universität „La serva Padrona" von Pergolesi und „Bastien und Bastienne" von Mozart in der Originalgestalt mit großem Erfolge auf.

— In Kempten i. A. kam ein Requiem zur Erinnerung an unsere gefallenen Helden, komponiert von Ed. Lerch, zur Uraufführung. Das Werk machte, vom katholischen Kirchenchor vorgetragen, tiefen Eindruck.

— Zur Feier der Inthronisation des neuen Straßburger Bischofs wurde eine Motette „Sacerdos et Pontifex" von M. J. Erb in Straßburg zur ersten Aufführung gebracht. Das Werk wird eine Schöpfung von monumentaler Größe genannt.

— Im zweiten Abonnementskonzert des Orchesters des Opern- und Schauspielhauses Hannover kam eine „Symphonische Dichtung" für großes Orchester von Otto Leonhardt zur Uraufführung aus dem Manuskript. Das Werk, dem Worte von Clemens Brentano zugrunde liegen, verdient die Beachtung weitester Musikkreise. Otto Leonhardt, bekanntlich ein Schüler Regers, weiß geistvoll und mit seltener Beherrschung der Kompositionstechnik seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen, sei es das nächtliche Verzweifeln und Klagen, sei es das jubelnde Gefühl des innerlich Freigewordenen. Das Orchester ist überaus farbenprächtig behandelt, achtfach geteilte Streicher, Englisch Horn, drei große Flöten, Solovioline bringen vielseitige Farbtöne in das Ganze. Die Neuheit erfreute sich einer ausgezeichneten Wiedergabe unter Leitung von Kapellmeister Lert und wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. R. O.

— Franz Schmidts Es dur-Symphonie kam in Graz durch das Opernorchester unter Posas Leitung zu erfolgreicher Wiedergabe.

— H. Mehrkens, Uelzen, brachte sein Chorwerk „Friede" in der Marienkirche zu eindrucksvoller Aufführung.

— In Essen brachte Max Fiedler Gerard Bunks „Symphonische Variationen" über ein eigenes Thema für Orgel und Orchester (fis moll) zur Uraufführung.

— In Bautzen (Sachsen) erlebte am Reformationsfeste der erste Teil des Oratoriums „Jesus" von Paul Gläser seine zweite Uraufführung unter Leitung des Kantors an St. Petri, Seminaroberlehrer E. Petzold. Der Eindruck des Werkes war gewaltig. Dies waren neben Chor, Orchester und Orgel besonders dem Hauptsolisten, Kammersänger Alfred Otto aus Dresden (Bariton), zu danken, dessen Wiedergabe der Jesus-Partie ein Erlebnis war. Auch die übrigen Solisten, Karl Robertson (Dresden, Baß), Georg Speisebecher (Großenhain, Tenor), Frau Gertrud Petzold und Frl. Suse Ernst (Bautzen), schnitten sehr gut ab. Das Werk ist im Verlag von Kahnt (Leipzig) erschienen.

— Kurt Beischmidts Ouvertüre „Zu einem Liebesspiel" erlebte in Magdeburg ihre sehr erfolgreiche Uraufführung.

— O. v. Panders A dur-Klavier-Trio erfuhr in Halle durch den Komponisten, den Geiger Bohnhardt und den Violoncellisten Schönbach seine erste Wiedergabe.

— Karl Schadewitz (Würzburg) hat eine „Romantische Suite" erstmalig in Bad Kissingen vorgeführt.

— Eine Sonate für Klavier und Violine unseres geschätzten Mitarbeiters Dr. Kurt Rudolf Mengelberg gelangte, durch G. Osterdinger und W. Voß vortrefflich wiedergegeben, in Krefeld zur erfolgreichen Uraufführung. Die Kritik rühmt den tiefen seelischen Gehalt, die thematische Erfindung und Arbeit und die bei aller reichen Polyphonie edle Melodik des neuen Werkes.

— Egon Kornauth erzielte in Graz bei einem „Freiland"-Abend mit seiner Klavierfantasie in e moll, einer Geigensonate und Liedern starken Erfolg. Die Werke verrieten feine moderne Harmonik und kühne Gestaltungskraft. J. Sch.

— Das Premyslaw-Quartett wird ein neues Streichquartett von Artur Schnabel zur ersten Vorführung bringen.

— Der junge Grazer Tondichter Dr. Fritz Cecerle brachte in seiner Vaterstadt seine „Fünf Gesänge" nach R. Tagore für Klavierquintett und eine hohe Stimme zur Uraufführung. Das Werk machte mit seinem abwechslungsreichen Stimmungsgehalte und seinen eigenartigen Einfällen tiefen Eindruck. —ch.

— Friedr. Hegar in Zürich, der nun Achtundsiebzigjährige, hat ein Streichquartett beendet, das mit einem neuen Streichquartett V. Andreaes in Zürich zur Uraufführung gelangen soll.

— In Bern kam Werner Wehrlis symphonische Dichtung „Chilbizite" zur erfolgreichen Uraufführung.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Am 12. November starb in Stuttgart der Gatte Sigrid Hoffmann-Onegin, der Komponist Eugen Onegin im Alter von 36 Jahren. Wir werden im nächsten Hefte auf die Bedeutung des vortrefflichen Menschen und hervorragenden Künstlers näher eingehen.

— Am 14. November entschlief in Stuttgart, der Stätte seines langjährigen und erfolgreichen Wirkens als Orgel- und Theorielehrer und Organist an der Stiftskirche, Prof. Heinrich Lang, der, aus dem Lehrerstande hervorgegangen und durch Feyerlen, Faißt, Pruckner u. a. gebildet, zuerst als Lehrer und dann als Professor am Konservatorium wirkte, dessen Senat Lang angehörte. Langs Kompositionen (besonders Lieder und Chorwerke) sind der Hauptsache nach noch Manuskript.

— Ludwig Strakosch, der Hamburger Gesangsmeister und ehemalige Konzert- und Opernsänger, ist im Alter von 64 Jahren gestorben. Strakosch galt besonders viel als Interpret von Brahms, Schumann und Schubert. Als Bühnenkünstler hatte er in Hamburg, Breslau, Königsberg, Basel und Köln Erfolge.

— In München starb Berta Sandow-Hoffmann, geb. 1862 in Brünn. Sie hat in Köln und Mannheim in früheren Jahren als Altistin große Erfolge gehabt und widmete sich nach ihrem Abgange von der Bühne pädagogischer Arbeit.

— In Wien ist Prof. Anton Door, einst ein berühmter Pianist, früher auch Professor am Wiener Konservatorium, im Alter von 86 Jahren gestorben.

Besprechungen

Neue Bücher.

Franz v. Milde: Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor v. Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit. 2 Bde. (Je 7.50 Mk.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

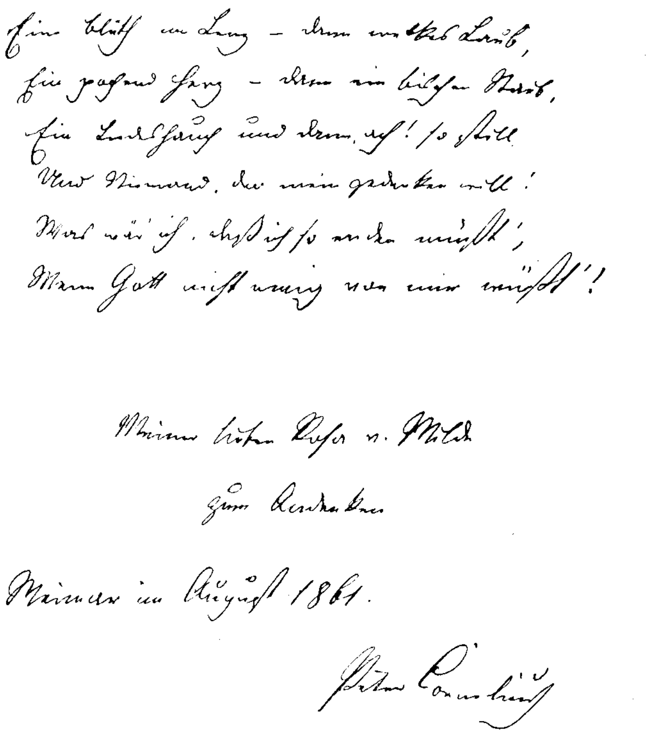
Das Werk, das Franz v. Milde dem Andenken seiner Eltern gewidmet hat, ist ebensosehr ein schönes und ehrendes Denkmal treuer Kindesliebe, wie es eine literarisch wertvolle Gabe ist. Ein Buch, das ich deshalb in jedes deutsche Haus wünsche, in dem Musik mehr ist als die Befriedigung einer flüchtigen Laune. Es ist mit Objektivität und mit Enthusiasmus geschrieben. Das will sagen, daß Kopf und Herz dabei gewesen sind, es zu schaffen, die Quellen des Lebenswerkes von Rosa und Feodor v. Milde aufzuschließen, dieses selbst in seiner schönen und harmonischen Entwickelung darzulegen und die Künstlerbahn der beiden in die wechselseitige Beziehung zu der Fülle der künstlerischen Kultur zu setzen, deren Grundzüge wir aus der Geschichte von Franz Liszt oder besser gesagt aus der Epoche seines Lebens, die Weimar zum Mittelpunkte hat, kennen oder vielfach zu kennen glauben. Auf manche Erscheinung aus dieser Zeit von Liszts Wirken fällt durch v. Mildes Buch neues Licht und wir nehmen am Leben der Kleinstadt, von der mancher meint, es sei in ihr nach Liszts Weggang das künstlerisch-geistige Streben schier erstarrt, auch weiterhin Anteil, wenn wir erfahren, daß unter den Künstlern der durch Goethe sicherlich mehr als durch Liszt geweihten Stadt nicht nur Originale, sondern auch große, bedeutende Männer waren. Doch das war freilich dem Eingeweihten längst kein Geheimnis mehr. Im allgemeinen aber war für den Musiker das Interesse an Weimar mit Liszt-Cornelius' Katastrophe der Aufführung des Barbiers von Bagdad erloschen. Dem wird nun Franz v. Mildes Buch wohl hoffentlich ein Ende machen. Was es über die Zeit von Liszts Anwesenheit in Weimar hinaus berichtet, ist mindestens ebenso fesselnd wie das diesem vorausgehende, und wen die vielen kunstkulturellen Dinge, die das Buch berührt, gleichgültig lassen (was sich ein gebildeter Mensch freilich kaum vorstellen kann), der findet an der Darstellung des Lebens beider v. Mildes selbst und an der Fülle kostbarer Briefe, die nicht den geringsten Teil des Inhaltes der beiden Bände bilden, reichen Stoff zur Belehrung und edler Unterhaltung. Der Leser erwarte keine Künstlermonographie mit bombastischen Superlativen, kein blindes Vergöttern, kein In-den-Himmel-heben. Der Verfasser, selbst schon ein Mann, dem der Frost des Hauses Dach bereift hat, er hat das Buch einfach und ohne rhetorisches Pathos gehalten. Aber aus seinen Worten spricht Wissen, spricht Ehrlichkeit und Tiefe des Empfindens, und nichts ist in seinem Buche, was er nicht dokumentarisch belegte. Tut er das nicht in philologisch umständlicher Weise, so hat sicherlich seine Darstellung dabei nichts verloren. Auch als Quellschrift zur Musikgeschichte hat das Werk einen Wert. Ich will nicht sagen, daß dieser besondere Wert außergewöhnlich groß sei. Abgesehen selbstverständlich von dem, was Franz v. Milde über die Künstlerschaft der Eltern und ihre Beziehungen zu Wagner (Rosa v. Milde war die erste Elsa, Feodor der erste Telramund[1]), Liszt, Cornelius und anderen Musikern sagt, Dinge, die ja schon vielfach bekannt sind. Aber darüber hinaus wirft seine Darstellung auf gewisse Interna der Weimarer Kreise, Liszts, der Fürstin Wittgenstein usw. erwünschte Schlaglichter: wir können manchen der Großen hier menschlicher sehen, als sie meist dargestellt werden. Und das hat seinen ganz besonderen Reiz. Ist es doch geeignet, einen manchmal allzu üppig ins Kraut schießenden Enthusiasmus zu dämpfen ... Ein Künstlerheim, über dem alle guten deutschen Hausgeister schützend schwebten, in dem mit der Kunst hohe sittliche Anschauungen Richtung und Ziel des Lebens bestimmten, so stellt sich dem Leser des Buches Rosa und Feodor v. Mildes Haus vor. Dem allzeit regen und tief in das Wesen der Dinge eindringenden Künstlersinne beider einte sich ein offenes und



Rosa und Feodor von Milde.
Nach einer Photographie Franz v. Mildes.

[1] Mildes konnten das Geld für einen „Patronatschein" nicht zusammenbringen. Rosa erbat sich von Cosima Wagner Freikarten für die Bayreuther Aufführungen 1875, wurde aber — abschlägig beschieden!

lauteres Verständnis für die Realität des Lebens. Wohl schwebten namentlich die Gedanken Rosas sehnsuchtsvoll aus der Enge der Kleinstadt Weimar in die Weite der großen Welt, aber immer wieder wußte sie sich, von den Gatten wohl die geistig bedeutendere Erscheinung, zu bescheiden. Ihre tiefe Anteilnahme an der Kunst erlosch auch dann nicht, als sie selbst der Bühne entsagen mußte. Unmöglich, hier alle die mehr oder minder bedeutenden Persönlichkeiten aufzuzählen, mit denen die Gatten in Berührung kamen: da begegnet uns vor allen Liszt und sein Kreis, Wagner, über dessen Flucht 1849 Feodor fesselnde Aufzeichnungen gemacht hat, Hoffmann v. Fallersleben, Cornelius, dann Bonaventura Genelli, Preller, Dingelstedt, dessen berechnendes, kaltes, egoistisches Wesen schärfste Beleuchtung erfährt, der Literarhistoriker Bernays, der heute wieder sehr lesenswerte Worte über Wagner schrieb, sodann und nicht zuletzt Hemsen, der Bayer, der viele Jahre in Köln lebte und dann nach Stuttgart als Hofrat und Kabinettsbibliothekar des Königs kam, ein prächtiger Mensch und kluger Kopf von tiefster und feinster Kultur, dessen Briefe zu lesen ein ganz besonderes Vergnügen gewährt. — Ich gestehe, daß mir der erste Anblick des Titels — ein ideales Künstlerpaar — als Urteil, vom Sohne abgegeben, ein gewisses Befremden erregt hat. Nachdem ich aber das Buch gelesen, wüßte ich keinen besseren anzugeben. Will man ihn umschreiben, so könnte man sagen: ein Künstlerpaar, das bewies, wie zwei Menschen auf der höchsten Höhe nachschaffender Kunst wandeln konnten und doch verstanden, Menschen im edelsten Wortsinne zu sein, kämpfende, duldende, rastlos an ihrem und der Ihrigen Glück arbeitende, voranstrebende Menschen, Menschen, die, je inniger sie ihre eigentliche Lebensaufgabe zu erfüllen suchten, sich um so mehr ihrer Pflicht bewußt wurden, nicht einseitig zu werden und deshalb mit Eifer in eine allgemeine geistige und künstlerische Weite, die auch immer eine Tiefe war, zu dringen verstanden. Man lese, was diesen Menschen Goethe [1] war, wie sie in Shakespeare eindrangen, wie sie sich in die bildende Kunst einzuleben verstanden, aus allem inneren Gewinn für sich ziehend. Wer es mit seiner Kunst so ernst nahm, wie das Ehepaar



Milde, wer so mit den höchsten Anlagen höchsten Fleiß verband und ein seltenes Maß von allgemeiner Bildung besaß, war als nachschaffender Künstler zu allerersten Leistungen berufen. Das Buch Herrn v. Mildes bringt zu den bekannten Zeugnissen der hervorragenden Künstlereigenschaften beider Gatten noch manches Neue bei. Der Raum gestattet mir kein näheres Eingehen auf den reichen Inhalt des schönen Werkes, dessen Anschaffung — besonders auch zu Geschenkzwecken — ich allen Lesern der N. M.-Z. dringend empfehlen kann. Sie werden mit ihm ein Buch erwerben, dessen Wert nicht zuletzt in der hohen Ethik seines Gehaltes besteht. W. N.

[1] Bd. II S. 132 schreibt Frau Rosa an Hemsen, die Besprechung der Feier zur Erinnerung an Goethes Ankunft in Weimar erwähnend: „Das ist nun alles, was da ganz Weimar über den großen Mann zu sagen weiß. Alte Vorurteile gegen seine Staatswirksamkeit, Berichtigung und anekdotenhafte Schilderung seines Treibens und Handelns. Was er durch das Bild und den Spiegel seines Lebens und seine Vollendung durch die Weisheit und Herzenstiefe seiner Aussprüche jedem Einzelnen geworden ist, wie die geistige Atmosphäre dieser großen Seele noch heute Lebensluft spendet für alle, die sie atmen wollen, von einem abgerundeten, wenn nicht mit dem Geiste, aber mit dem Herzen begriffenen Bilde des Allumfassenden und doch Weimar speziell gehörigen Mannes, davon ist wenig zu spüren." . . .

Schluß des Blattes am 15. November. Ausgabe dieses Heftes am 27. November, des nächsten Heftes am 11. Dezember.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Beethoven, L. v.: Sonata Op. 27 Nr. 2. Neuer Nordischer Verlag, Kristiania-Berlin.

Bisping, Max: Rondo à Capriccio in Des für Pianoforte komponiert. 1.50 Mk. Bisping, Münster i. W.

Frey, Martin, Op. 40: Drei poetische Studien. 1.80 Mk. Ebenda.

Haas, Jos.: Tanz-Intermezzo. 1.80 Mk. Bisping, Münster i. W.

Hasse, Karl, Op. 26: Romantische Suite. 3 Mk. Bisping, Münster i. W.

v. Klenau, Paul: Neue Klavierstücke. 4 Mk. Schott's Söhne, Leipzig.

Sibelius, J., Op. 40: Pensées lyriques (7 Hefte). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Liszt-Busoni: Etüden nach Paganinis Capricen Nr. 2. 2 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Lendvai, Erwin, Op. 15: Drei Sonatinen (zweihändig). Nr. 1 C dur. 2.50 Mk. Simrock, Berlin.

Gesangsmusik.

Kügele, Rich., Op. 294: Vier Lieder. 2.50 Mk. Adelhorst, Hamburg.

Knab, Armin, Op. 20: In Bulemanns Haus. 3.50 Mk. Speka-Verlag, Leipzig.

Bücher.

Kiesgen, L.: Unseres Herrgotts Kostgänger. Brosch. 5 Mk., geb. 6.40 Mk. Bachem, Köln.

ALICE TEGNÉR

„Sing mit uns, lieb Mütterlein"

24 KINDERLIEDER MIT KLAVIERBEGLEITUNG

Edition Breitkopf 1072 . . . . Preis 3 Mark

Zu Reinecke, dem alten Meister der Kleinen, trat in Frey ein jüngerer, und nun schließt sich ihnen Alice Tegnér mit ihren 24 Kinderliedern an. Wurzeln diese Lieder auch nicht in deutschem Boden, so erblühten sie doch im nordischen Bruderland zu großer Schönheit. Sie sind von so urwüchsiger, kerngesunder Art, daß sie auch unseren Kindern gesungen werden müssen. Auch unsere Buben und Mädchen sollen und werden sich ihrer freuen. Es könnte nicht anders sein, denn „Sing mit uns, lieb Mütterlein" sind Lieder, die ein gemütreiches Mutterherz ihren Lieblingen sang. In der Kinderstube sind die schlichten Reime wie die herzigen Weisen entstanden und von hier aus von frohen Kinderherzen ins Freie zu Spiel und Reigen getragen worden. Sind die Kinderlieder Martin Frey's selbst für die Kleinsten zum Mitsingen bestimmt, so werden die Tegnér'schen vor allem den Größeren Freude bereiten und sie bei ihren Spielen und ihren Reigentänzen begleiten. Deshalb mögen auch die Leiterinnen von Kindergärten und Spielschulen nicht achtlos an „Sing mit uns, lieb Mütterlein" vorübergehen.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 6

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Hat der Allgemeine Deutsche Musikverein noch eine Zukunft?

Im vergangenen Frühjahr fand zu Berlin die ungeachtet aller Verkehrshindernisse recht gut besuchte jährliche Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt. Wohl die unerfreulichste seit dem Bestehen dieses Tonkünstlerverbandes. Auf hochragender Bühne am Vorstandstische: Ratlosigkeit, unsicheres Herumtasten, widerspruchsvolle Taktik als Folge unzureichender Vorbereitung. Unten in den Reihen der Mitglieder: zweckloses Aneinandervorbeireden; eine von einer kleinen Gruppe ausgehende, sich gedämpften Tones äußernde, dem letzten entscheidenden Wort ausweichende Opposition; dazwischen naive zustimmende oder ablehnende Aeußerungen des Plenums, dafür Zeugnis ablegend, daß sich kaum mehr als ein Dutzend der Erschienenen über Art und Ziele des Vereins im Klaren befand. Verkündete der Vorsitzende, daß alles zum Besten bestellt wäre, so erscholl dröhnender Beifall; flogen allerhand halbstumpfe Pfeile gegen die Tafel der gebietenden Männer, so wurde gleicherweise mit Kraft und Hochgefühl applaudiert. Das Schlußergebnis: Verlegenheitswahlen, jämmerlich totgeschlagene Zeit, sodaß der einzig wesentliche Programmpunkt der Tagung, die Behandlung des Sozialisierungs-Gedankens auf dem Felde der Musik, zu vorgerückter Stunde vor leer gewordenen Bänken erledigt wurde und männiglich die Stätte der Verwirrung im Zustande des grauen Elends verließ.

Bei diesem überbunten Durcheinander von Unselbständigkeit, Unwissenheit und Unfähigkeit wäre einem Versuch, mit scharfem Herausheben des Unumstößlich-Tatsächlichen einiges Licht zu verbreiten, sachlicher Erfolg nicht beschieden gewesen. Ein derart vorgehender Redner würde, wie jeder, der damals das Wort nahm, sein gerüttelt Maß Beifall eingeerntet — und jeder Konfusionarius, der ihm, der Rednerliste gemäß, gefolgt wäre, wieder die allgemeine Anerkennung davongetragen haben. Vielleicht ist jetzt, nach der Auffrischung der Köpfe durch die kühlen Herbstwinde und Regen, ein entsprechendes Beginnen ein wenig aussichtsvoller.

Bei genauerem Zusehen ergibt sich, daß an dem kläglichen Verlauf jener Unglücksversammlung nicht etwa eine nicht restlos ausgetragene Palastrevolution im Vorstandshause, nicht etwa Zufälligkeiten, Verstimmungen, seelische Katarrhe schuld waren, sondern daß sich in ihr die mehr als kritische Gesamtlage des Vereins getreulich wiederspiegelte. Fraglos bin ich keineswegs das einzige Mitglied, an das seither mehr denn einmal im Ton ängstlicher Erwartung die Frage gerichtet wurde: hat unsere Körperschaft noch eine Zukunft? Nicht gewohnt, einem heiklen Thema auszuweichen oder mich mit mehrdeutigen Orakelsprüchen am Kern einer Angelegenheit vorbeizudrücken, sage ich ohne Umschweife: es sieht nach Götterdämmerung aus. Bedauerlich, aber kein Menschheitsunglück. Die Weltgeschichte räumt jetzt mit noch ganz anderen Dingen auf als mit Musikervereinen, für die es Ruhmes genug ist, ihrer Zeit ehrlich gedient zu haben. Plagt Euch doch nicht damit, dem Absterbenden ein wenig Scheingesundheitsfarbe anzuschminken! Ihr seid wie törichte Auswanderer, die sich die unvermeidliche Fahrt ins Zukunftsland durch Mitschleppen zermotteten Vergangenheits-Gepäcks unnütz erschweren! — —

Es rächte sich, daß der Verein seinerzeit mit einer verwaschenen Benamsung ins Leben getreten war. Wie man ihn mit unmißverständlicher, logischer Kennzeichnung seiner Bestimmung hätte heißen sollen, ist eine Frage für sich; jedenfalls war es unrichtig, ihn, wohl in einer gewissen kindhaften Freude am großprangenden Wort, den „Allgemeinen Deutschen" zu taufen, da hierdurch bis auf den heutigen Tag immer wieder die falsche Vorstellung genährt wurde, er wäre berufen, alle Richtungen, die Talente und Talentlosigkeiten jeder Art unter seine Fittige zu nehmen. Franz Liszts, seines Gründers, Absicht war, er sollte dem, was man seinerzeit als „Zukunftsmusik" charakterisierte, vorkämpfend die Wege bereiten. Darin lag, daß es ihm gewiesen war, mit ganzer Kraft für die damals als Heroen der fortschreitenden Entwicklung im Vordergrund Stehenden, für einen Wagner, einen Berlioz und für Liszt selbst einzutreten; darin lag aber auch, daß er sich im Weiteren nicht der Fertigen, sondern der begabten Stürmer und Dränger anzunehmen hätte. Ihnen, vor denen sich die Direktoren und Kapellmeister der im Vormärzlichen stecken gebliebenen Konzertinstitute bekreuzigten, wollte man Gelegenheit geben, sich unter dem Probieren ihrer Werke, unter dem Aufgeführtwerden vor einer verhältnismäßig wohlwollenden, eben dem Neuen schon als Neuem Interesse entgegenbringenden Zuhörerschaft über das praktisch Mögliche, Erreichbare Erfahrungen zu sammeln, sich auf diese Art tunlichst abzuklären. Für die Akademiker, die Leute des geschickten Ausfüllens bewährter Formschablonen, waren doch anderwärts Tische in Fülle gedeckt! Der Grundgedanke also: ein Verein der Wagenden für die Wagenden. Was ohne Zweifel besagt: für solche, die just in dem Zeitpunkt, in dem die Leitung sich anschickt, eine Tonkünstler-Versammlung vorzubereiten, als Vorfühlende, weiter Ausgreifende, Neuernde anzusprechen sind, dieweil doch die Revolutionäre von 1920 ein anderes Gesicht tragen müssen als die von 1860. Einzig und allein in dieser Richtung können sich die Gedanken Liszts bewegt haben; dies, nur dies ist mit dem seine Schriften durchwehenden Geist vereinbar. Dem widerspricht nicht, daß in den Programmen aus den früheren Tätigkeitsjahren der Genossenschaft auch ein und ein anderes Stück von mehr konservativer Haltung und Faktur auftauchte. In jenen Tagen ging es um das große, binnen vierundzwanzig Stunden schlechterdings nicht zu erzwingende Umgewöhnen des Hörens — man mache sich doch klar, daß Mendelssohns schottische oder italienische und die Dante-Symphonie durch eine Welt voneinander geschieden sind, während etwa von Richard Straußens „Don Quixote" zu Schreker und auch zu dem, was man gegenwärtig futuristisch nennt, verschiedene deutlich erkennbare Fäden laufen. Zudem wurde, wie bekannt, auf Liszts unerschöpfliche Güte und menschliches Erbarmen hin selbst gegen seine ihm teuren Ueberzeugungen Zeit seines Lebens gesündigt. Dergleichen so zu deuten, als ob die um die Vereinstagungen gruppierten Konzerte schlechthin „Jahresausstellungen" der Schaffenden jederlei Geblüts sein sollten, ist gewaltsame, arg sophistische Auslegung. Im Gegenteil: die Tonkünstler-Versammlungen wurden ins Dasein gerufen, um gegenüber den rheinischen

und anderen „Musikfesten“ alten Schlags ungefähr die Rolle zu spielen, die den ersten, fast durchaus konsequent durchgeführten Sezessions-Veranstaltungen der Maler, Bildhauer, Graphiker gegenüber den von dilettierenden Fürstlichkeiten und hochbetitelten Würdenträgern gestützten vielfach ledernen, zopfigen, wässerigen akademischen Kunstausstellungen zufiel.

Nun scheint es jedoch das Geschick der meisten Revolutionäre und Sezessionisten zu sein, daß sie, wenn sie sich einmal auf den von ihnen eroberten Thronsitzen häuslich eingerichtet haben, ihrerseits allgemach zu Konservativen werden. So geschah es mit nicht Wenigen, die 1848 in der Frankfurter Paulskirche saßen; so wird es mit denen gehen, die jetzt über die „Errungenschaften“ vom November 1918 frohlocken; so ist es allem Anschein nach auch denen beschieden, die um die letzte Jahrhundertwende im Allgemeinen Deutschen Musikverein die Regierung Steinbach-Hase ablösten. Als Strauß, der Helläugige, 1909 nach einer glanzvollen Herrschaftsperiode den Vorsitz niederlegte und sich auf das Altenteil des Ehrenpräsidiums zurückzog, hatte er mit der Vollendung der hochgenialen „Elektra“ den Gipfel der seiner Gesamtanlage entsprechenden Fortschrittlichkeit erreicht. Und das alte Vereinsprogramm war, wie er sich schwerlich verhehlte, ausgearbeitet. Damals sagte ich in einem für die „Neue Musik-Zeitung“ verfaßten Prolog zur Stuttgarter Tonkünstler-Versammlung: „Der Tag des Vereins neigt sich . . . Als er ans Licht trat, ließ sich das öffentliche deutsche Konzertwesen im Ganzen noch recht bescheiden an. Die Entwicklung . . . hat ihm einen beträchtlichen Teil der ihm von seinem Stifter gestellten Aufgaben aus der Hand genommen. Gutgeschulte, stärker besetzte Orchester, dazu mit moderner Technik ausgerüstete Dirigenten gibt es heute in vielen Provinzstädten von mittlerer Einwohnerzahl; zu Großvaters Zeiten hatte man, um eine einwandfreie Aufführung des „Tasso“ herauszubringen, die nötigen sangesmächtigen Cellisten aus allen Ecken und Enden herbeizurufen. Wetteifernd setzen gegenwärtig zahlreiche Instrumentalvereinigungen ihren Hörern das Neueste des Neuen vor. Kein junger Titan, möge er noch so Ungeheuerliches zu Papier bringen, dessen sich nicht ein mutiger, fähiger, einer schlagfertigen Streicher- und Bläserschar gebietender Kapellmeister annähme. Welche Mission bliebe also dem Allgemeinen Deutschen Musikverein im Konzertsaale noch zu erfüllen?“ — Geschrieben, wie gesagt, vor einem Dezennium.

Bereits 1902 hatte ich beantragt, die Satzung zu erweitern, dem Verein eine neue, sein Weiterleben rechtfertigende Tätigkeitsgrundlage zu geben. Ich mahnte daran, daß man die sich nach wie vor hart plagenden, durch ihre Sonderbegabung auf das dramatische Gebiet gewiesenen Tonsetzer fördern, es ihnen ermöglichen müsse, durch Gewöhnung an die besonderen optischen und akustischen Gegebenheiten der Szene den unentbehrlichen Grad technisch-handwerklicher Theater-Sicherheit und -Geschicklichkeit zu erlangen, ohne den auch die kräftigste Begabung aus der Mitte des Orchesters zu den Brettern hilflos emporstarrt, ohne den sie neben der Handlung her anstatt sie ausdeutend, in Relief setzend komponiert. Zum anderen betonte ich die Pflicht, zur Befriedigung der sich auch im Musikwesen immer dringlicher geltend machenden sozialen Forderungen ein Erhebliches beizutragen. Nicht daß ich taube Ohren gefunden hätte. Aber indem versucht wurde, über die freundliche theoretische Zustimmung des Vorstandes und der Mitgliederversammlungen, über kleine Anfangsschritte hinaus Großzügiges zu schaffen, kam man zur Ansicht, es gebräche an Zweierlei: an ausreichenden geldlichen Mitteln, ohne die in unserem Theaterleben eine nachhaltig wirkende Reformarbeit nicht zu leisten ist. Und an Männern, die für ein nutzbringendes, fördersames Sichbefassen mit schwierigen sozialen Problemen nicht allein die unumgänglich nötigen Talente und Kenntnisse mitbringen, sondern auch mit engerer beruflicher Inanspruchnahme ein ausgedehntes, gemeinnütziges Wirken vereinbaren können, die dazu gesinnungsfest sind und sich in leidlich gesicherter Lebensstellung befinden. Das war zweifelsohne richtig, sofern sich die ausschlaggebende Kunstpolitik an Altgewohntes, an den Buchstaben der Satzung hielt; das stimmte nicht ganz, wenn sich Einer zum Geist, der da lebendig macht, bekennt.

* * *

Zum Helfen geborene Männer mit eigenen Gedanken, Entdeckende und Vorausnehmende, echte Fortschrittscharaktere wachsen nun freilich nicht an Hecke und Rain. Sie wandeln meist einsame Pfade, drängen sich ungern auf dem Markt der Mittelmäßigkeiten herum. Gemeiniglich in deutschen Winkeln grübelnd und schulmeisternd wollen sie dort aufgesucht und angeworben sein. Sie hätte man zum Mittun heranziehen sollen — und das erst recht, wenn sie mit sachlichen Gründen die Vereinsführung bekämpften; denn eine Regierung ergänzt sich stets am besten aus fähigen Opponenten. Auf die Gefahr hin, daß diese auch einmal das unterste zu oberst kehren. Sie wären nicht oder nicht mehr Vereinsmitglieder? Nun, dann hätte es der Vorstand, dem es an vortrefflichen diplomatischen Begabungen nicht fehlte, mit allen Mitteln versuchen sollen, sie für die „gute Sache“ zu interessieren. Brachte man ja hin und wieder das Werk eines Komponisten, der etwas zu sagen hatte, doch nicht in die Mitgliederliste eingetragen war, bei unseren Tagungen zur Wiedergabe. Beispiele: man mußte, allen Empfindlichkeiten und Verärgerungen zum Trotz, Paul Bekker, als er in der deutschen Musikkritik zielweisend hervortrat, für die Vereinsarbeit auf irgend welchem Wege gewinnen oder — wiedergewinnen; man mußte es darauf anlegen, daß der seine, wiewohl gelegentlich querköpfige schwäbische Sinnierer August Halm vor dem Vereinsforum das Wort ergriff; man mußte, nachdem man die „Hebung der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Tonkünstler“ in der Satzung unterstrichen hatte, mit dem zu früh verstorbenen glänzenden Organisator Albert Diedrich in Darmstadt, ungeachtet dessen, daß er die Ansprüche der Orchestermusiker hier und da überspitzte, eine Verständigung auf Dauer anbahnen; man mußte, nachdem im Tätigkeitsprogramme des Vereins die „Einflußnahme auf Vervollkommnung im musikalischen Unterrichtswesen“ dick angekreidet worden war, davon Kenntnis haben und dazu mit praktischem Vorgehen Stellung nehmen, daß der Augsburger Albert Greiner für die musikalische Erziehung des deutschen Kindes denn doch unendlich Wichtigeres aus der Fülle des Könnens und der Erfahrung giebt als der seinerzeit vom Verein in den Vordergrund geschobene geistreiche welsche Ballettregisseur Jaques-Dalcroze. Zusammengefaßt: man durfte die Dinge nicht mehr nach dem Fortschrittschema F von 1860 erledigen, mochte es einem auch so kommod sitzen wie ein ausgetretener Schuh. Keine Zeit für außergewöhnliche Bemühungen? Ja, meine hochgeschätzten Herren vom Vorstande, dann durften Sie eine Wahl, die auf Sie fiel, nicht annehmen. Erst im Sicheinlassen mit dem Außergewöhnlichen, in seinem Bezwingen offenbaren sich die wahren Leiter. Sie brachten das Opfer, sich dem Verein zu widmen, weil sonst keine geeigneten Kandidaten in der Perspektive standen? Gut denn: sind die rechten dirigierenden Geister nicht mehr zur Hand, so ist das beweiskräftig dafür, daß eine Genossenschaft ihr Dasein erfüllt hat, so ist ein freiwilliger Abschluß „in Schönheit und Würde“ einer Scheinexistenz hundertmal vorzuziehen. Aber es mangelte im hohen Rate der Herrschenden nicht sowohl an Zeit als vielmehr am einheitlich starken Reformwillen. Nicht aus dem Gedächtnisse zu tilgen ist die Erinnerung daran, daß die Mitglieder der seligen Viererkommission — Sommer, v. Hausegger, Obrist und ich —, als sie während der Dresdner Tagung die ersten Referate über gestellte musik-soziale Probleme abstatteten, vom Olymp her wie aus den Reihen der Sterblichen herzhaft angegähnt wurden, daß ein (im übrigen vielbewährtes) Vorstandsmitglied in eine die gleiche Materie behandelnde anregende Hauptversammlungsdebatte recht vernehmlich hineinrief: „Wir kommen ja heute nicht zum Frühstücken!“ Insgleichen rückten, entmutigenderweise, die Verhandlungen über

die „Musikerkammer“ (der Name ist gleichgültig) jahrelang nicht vom Fleck; allerdings fiel das in erster Linie dieser und jener, auf ihre Selbstherrlichkeit eigensinnig pochenden musikpädagogischen Sondergruppe zur Last; nur schien man darüber am Vorstandstische nicht übermäßig betrübt zu sein. Wäre selbige Kammer unter dem Schutz und Schirm des Vereins gegründet worden, so hätte man damit den gemäßigten, von den politisch Ultraradikalen schon seit zwei Jahrzehnten hart bedrängten Elementen im Deutschen Musiker-Verbande eine gute Rückendeckung gewährt, sodaß diese Elemente dem unheilvollen Gedanken der Verschmelzung ihres Verbandes mit dem Bunde der vielfach in Kinos und Kaffeehäusern schmutztriefende Schundware verbreitenden „Ensemblemusiker“ wirksamer begegnen gekonnt hätten.

Ach nein: Propheten, darnach angetan, hier Uebles vorauszusagen und hintanzuhalten, dort Ersprießliches in die Wege zu leiten, wären aufzufinden gewesen, wenn sich der Berg in Bewegung gesetzt haben würde[1].

* * *

Und war es um den nervus rerum wirklich so knapp bestellt? Welch Unglück, wenn man von den hunderttausend Mark Vereinsvermögen die Hälfte in produktiven Ausgaben angelegt hätte! Auch der ehrenhafte und vorsichtige Kaufmann muß etwas aufs Spiel setzen, um etwas zu gewinnen. Ferner verwaltet der getreue Kassenwart des Vereins noch an 180 000 Mark Stiftungsgelder. Zugegeben, Bestimmungen, in denen Absicht und Wunsch eines großherzigen Spenders zum Ausdruck gelangen, sind nicht beliebig umzustoßen. Wie jedoch, wenn der Zweck, den ein solcher Wohltäter im Auge hatte, durch die Entwicklung überholt ist? Die Frau Fürstin Marie Hohenlohe glaubte sicherlich das Andenken Franz Liszts pietätvoll zu ehren, indem sie als Nutznießer der von ihr errichteten Stiftung nicht in letzter Reihe Klaviervirtuosen nannte. Doch könnte Meister Liszt aus dem Jenseits auftauchen und sich davon überzeugen, daß im Konzertgetriebe der Gegenwart außer dem Musikagenten nichts so überflüssig und gemeinschädlich ist als der Pianist, er wäre der erste, der verlangte: unterstützt die Schaffenden, aber nicht die Scharwerkenden! Felix Mottl, der der Fürstin freundschaftlich nahe stand und sich ins Mittel schlug, deutete mir an, sie würde wohl in eine Umgestaltung des Textes der Stiftungsurkunde willigen, falls der Vereinsvorstand in seinen Bemühungen, ihr die Veränderungen im Bilde der deutschen Kunstzustände darzulegen, nicht erlahmte.

Wo ein Wille, da ein Weg. Indessen Dr. v. Schillings und Dr. Rösch waren zu verschiedenartige Naturen, um einen fruchtbringenden Gemeinschaftswillen zu erzielen. So blieb es im Wesentlichen dabei, daß man das Fortschrittsklischee F abwechselnd in grün und blau austuschte. In irgend einer hübsch gelegenen Stadt, deren Musik-Generalissimus stichhaltige Gründe hatte, dem Verein entgegenzukommen, wurde von Gemeindewegen und durch Zeichnungen opferfreudiger Bürger ein die Aufführungen einer Tonkünstlerversammlung sichernder Fonds zusammengebracht. Ungeschriebene, doch in Treuen eingehaltene Bedingungen: feierlicher Ein- und Aufzug aller „großen Tiere“ des Vereins zur besonderen Erbauung und Herzstärkung der Spießer und höheren Töchter von Schlafmützenburg; reichliche Beteiligung sämtlicher repräsentativer dirigierender, singender und spielender Lokalberühmtheiten an der Ausführung der Konzerte (hinterm Berge wohnen auch Leute!); verständnisvolle Berücksichtigung der kompositorischen Versuche des zur Ortspresse angenehme Beziehungen unterhaltenden Herrn X. Y. (zuzüglich schier gewohnheitmäßiger Ausstopfung der Programme durch Werke von Protektionskindern des Vorstandes, die als ausgezeichnete Beherrscher akademisch geheiligter Formen hochrespektabel, doch eben deshalb für die „fortschreitende Entwicklung“ — Paragraph zwei der Satzung — gänzlich belanglos sind). Begrüßungsabend: das hochgradig amusische Stadtoberhaupt fabelt in der offiziellen Ansprache vom Allgemeinen Deutschen Musikverein als einem der großen Kulturförderer des Reiches. Der erste Herr Vorstand beißt sich auf die Lippen, macht eine elegante Botschafter-Verbeugung und feiert Schlafmützenburg als Hort und Eckpfeiler deutscher Kunstpflege. Sogar der kleine von der holländischen Grenze oder vom äußersten Hinterpommern herbeigeeilte Männerchorleiter verbeißt krampfhaft das Lachen. Tags darauf wird ein nicht unansehnlicher Teil des Garantiefonds durch ein vollkommen überflüssiges, den Festgästen zu Ehren gegebenes Zweckessen aufgezehrt. Erneute superlativbeladene Staatsreden, innige Verbrüderung aller Anwesenden bei schäumenden Pokalen.

Alles recht schön. Indessen hat, wie mich dünkt, der furchtbare Ernst der dem Vaterlande auferlegten Prüfungen doch in so Manchem das Gefühl für strenge Wahrhaftigkeit im Tun und Reden neu belebt. Abgesehen davon, daß Richard Wagner und Franz Liszt das handlungsarme aber wortreiche Theater grundsätzlich bekämpften.

* * *

Mit all dem ist nicht gesagt, daß nicht die unähnlichen Duumviri Rösch und Schillings, daß nicht ihr Stabschef, der von Morgen bis Mitternacht unverdrossen tätige Wilhelm Klatte, daß nicht der sich Jahr für Jahr durch einen Riesenberg von mittelmäßigen Partituren mit beispielloser Zähigkeit hindurchquälende Musikausschuß darauf bedacht gewesen wären, ihrer Anlage und den allgemeinen Umständen gemäß die brüchige, rostzerfressene Vereinsmaschinerie in Gang zu halten. Wäre dieses oft hingebungsvolle Mühen nicht besser an Anderes zu wenden, in dem „Kraft sich rührt und Keime sich regen“? Letzten Endes siecht der „Allgemeine Deutsche“ an Altersschwäche dahin. Im grellen Licht des revolutionären Tages nimmt er sich welk, verfallen aus. Er ist ja nicht die einzige Musiker-Organisation, die in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ausblühte und heute den hippokratischen Zug im Antlitze zeigt. Wie der Mensch, so ist all' Menschenwerk vergänglich. Vermutlich verwahrt Richard Strauß eine wundervoll instrumentierte Elegie auf das Hinscheiden des Vereins im Pulte.

Möglich, daß es der vorbildlichen Energie des jetzigen ersten Vorsitzenden gelänge, den unaufhaltsam vorschreitenden Zersetzungsprozeß zu verlangsamen. Man könnte die Satzung noch stärker sozial auffärben, das Prinzip, nur für unleugbar Zukunftsstoff enthaltende Werke einzutreten, straffer durchführen, bei den Zusammenkünften den aufhellenden Vorträgen und sich an sie schließenden Erörterungen mehr Platz einräumen, Tonkünstler-Tagungen mit Aufführungen nur dann veranstalten, wenn das neuzeitlich gerichtete Schaffen leidlich ergiebig strömte, und sie an Orten wie Weimar abhalten, in Städten, wo noch nicht erloschene Liszt-Traditionen und der leitende Musiker im Vornherein einen gewissen äußeren Erfolg verbürgen. Derartiges würde jedoch nur ein Hinfristen ermöglichen, keine Wiedergesundung einer Gemeinschaft, die seit Längerem an innerer Unwahrhaftigkeit krankt, wasmaßen drei Fünftel ihrer Mitglieder gar nicht in sie hinein, sondern in einen Allgemeinen Deutschen Opportunistenverein mit Wasserleitungs-Melodieausschank und Gegenseitigkeits-Händewaschküche gehören. Vernünftiger wäre es, im nächsten Frühjahr eine Hauptversammlung einzuberufen, um sich auf ungefähr Folgendes zu einigen. Die Vereinstätigkeit ruht vorderhand. Man wartet geduldig ab, bis sich die augenblicklich völlig verworrenen, undurchsichtigen innerpolitischen und wirtschaftlichen Verhältnisse Deutschlands geklärt, bis sich die Freistaaten in tragfähigem Boden fest eingewurzelt haben, bis sich darüber Klarheit ergibt, welche Aufgaben sich im neuen Reich einer auf Kunstförderung im Sinne der fortschreitenden Entwicklung ausgehenden Musikervereinigung überhaupt bieten und welche materiellen Mittel dazu nötig, welche staatlichen Begünstigungen hierfür zu erlangen sein werden. Alsdann gründe man, und zwar ausschließlich mit redlichen Willens Neuland suchenden Tonkünstlern, einen Franz Liszt-Verein, löse danach

[1] Warmen Dank verdient die durch den Vorstand in nicht geringem Umfange eifrigst betätigte, während der Kriegsjahre und später notleidenden Musikern und Musikerfamilien gewidmete Fürsorge.

die alte Körperschaft auf und übertrage, ehe man ihr ein zypressenüberschattetes Grabdenkmal zurüstet, ihr Vermögen der Gemeinde der Jungaufstrebenden.

„Laß das Vergangene vergangen sein!" Wollen wir dieses am Abschluß des ersten Teiles des „Faust" erklingende Wort nicht beherzigen? Je resoluter sich der Deutsche vom Geschehenen mit all seinen Begehungs- und Unterlassungssünden abkehren, je rascher er den Hang, dem nicht mehr zu Aendernden sentimental nachzutrauern, überwinden wird, um so mehr Kraft kann er beim Ausbau einer hoffentlich glücklicheren Zukunft entfalten. Möge der bedeutende Gedanke Franz Liszts in einer von Weitausschauenden durchgearbeiteten, den Notwendigkeiten unserer Tage angepaßten, für Zeit und Weile lebensfähigen Formung wiederaufleben! — Paul Marsop.

Schlußbildende Harmonieverbindungen in der Musik der Gegenwart.
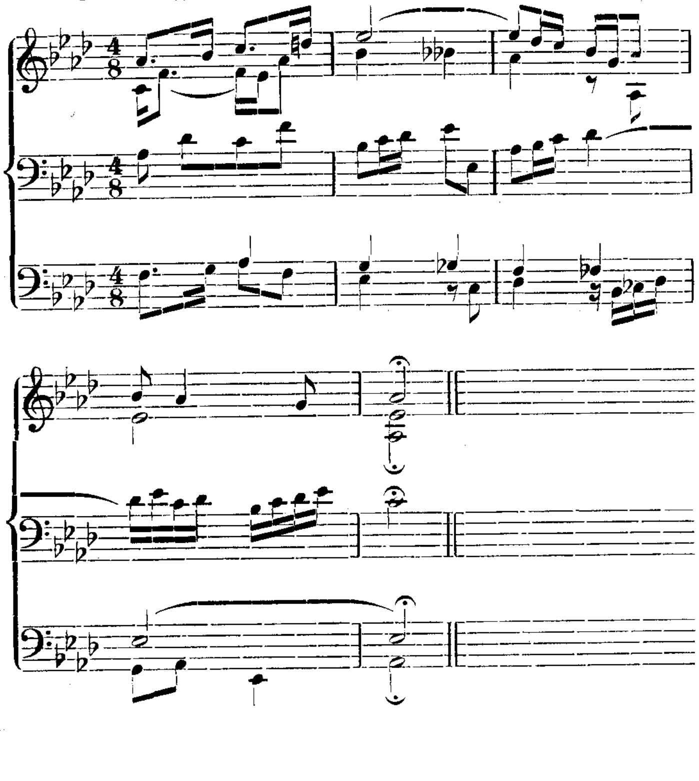
Ein Beitrag zum Verständnis des kommenden Stiles.

Von Walther Klein.

Es gibt kein bedeutendes Kunstwerk und kann vermutlich auch keines geben, das in allen seinen Elementen originell ist. In irgend einer Weise wird es stets an Vergangenes anknüpfen, und sei es auch nur mittels der Aehnlichkeit des Kontrastes. Es mag sein, daß die Mitwelt, überrascht von dem Neuen, das ihr entgegentritt, die Stetigkeit der Entwicklung durchbrochen glaubt. Allein das Verkleinerungsglas der zeitlichen Entfernung, durch welches die Nachwelt blickt, nivelliert die Unterschiede und deckt die verborgene Kontinuität wieder auf.

Ich spreche daher keinen Tadel, sondern nur eine Tatsache aus, wenn ich, unter ehrfurchtsvollster Verneigung vor dem Genie der klassischen Meister der Tonkunst, darauf hinweise, daß auch ihre Werke, bei aller Originalität, nicht immer ganz frei von klischeeartigen Wendungen sind. Zu diesen rechne ich die bekannte schlußbildende Folge der vierten, fünften und ersten Stufe, die sogenannte authentische Kadenz. Freilich, ein Fall, wie der in Beispiel 1, wo die drei Harmonien von dem letzten verklärenden Feuerschein eines uns unendlich teuer gewordenen thematischen Gedankens magisch durchleuchtet sind, hat nichts von Schablone an sich.

1. J. S. Bach, Wohltemp. Klav. II, As dur-Fuge:



Aber wie selten sind solche Fälle! Und wie oft erstarrt die Kadenz zur undurchseelten Formel, die ihren Zweck mit der unbeirrbaren, aber albernen Sicherheit einer Grammophonplatte erfüllt.

In bezug auf das Abschließen eines Musikstückes war die vorausgegangene Epoche des niederländischen Stiles an Ausdrucksmöglichkeiten viel reicher gewesen. Die damals üblichen Kirchentonarten bildeten — wenn man von der phrygischen Tonart absieht — den Schluß zwar stets durch die Wendung von der fünften zur ersten Stufe, aber doch in einer Form, die, außer bei der jonischen Tonart, als kräftige Modulation empfunden wurde, vergleichbar dem Berggipfel, der bei der letzten Wegwindung plötzlich in überraschender Nähe auftaucht, während der Schluß in den modernen Tonarten, der noch dazu meist durch unzählige Wiederholungen zu ersetzen sucht, was ihm an Kraft mangelt, der fahrplanmäßig erreichten Station einer Eisenbahnstrecke gleicht.

Von einem Gesichtspunkte aus, der bisher vielleicht noch zu wenig beachtet wurde, kann man die Entwicklung der christlich-europäischen Musik in vier Abschnitte einteilen: Die Zeit der Kirchen-Tonarten, der Dur- und Moll-Tonarten, der chromatischen Tonart und endlich die heutige Zeit, die Keime eines Zustandes enthält, dessen Wesen unserer Intuition noch nicht völlig klar, dem analytischen Verstand sogar noch völlig unklar ist. Wahrscheinlich kündigt sich hiemit die Einführung von Tonschritten an, die kleiner sind, als ein Halbtonschritt, wie sie der Orient, der freilich dafür der Harmonie entbehrt, seit Jahrtausenden kennt und mit Entzücken verwendet.

Ich mußte dieser vier Epochen Erwähnung tun, weil die schlußbildende Wirkung gewisser Harmonieverbindungen ein Ergebnis des jeweiligen tonartlichen Stiles ist und nicht etwa durch mechanische Befolgung eines bereits ein- für allemal festgelegten allgemeinen Gesetzes erreicht werden kann oder soll.

Wenn es ein solches Gesetz gibt, so ist es jedenfalls bisher noch nicht aufgefunden worden.

Das, was in den Harmonielehrebüchern als „Kadenz" auftritt, ist nur ein Spezialfall dieses Gesetzes.

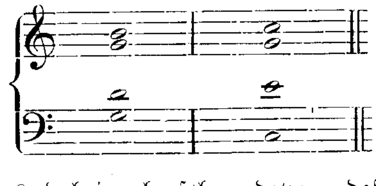
Es ist der Zweck der vorliegenden Untersuchung, zur Erkenntnis dieses Gesetzes und damit wohl auch zum Verständnis der neueren Musik beizutragen.

Die Bedeutung der Stufenfolge V—I und die Eigenart ihrer Wirkung hat bereits Arnold Schönberg in seiner Harmonielehre auf das geistreichste erläutert. Die wichtigste Funktion der Dominantharmonie, nämlich deren Grundton, wird in der darauffolgenden Harmonie zu einer Funktion zweiter Ordnung, nämlich zur Quint. Das heißt: die Dominante wird von der Tonika unterjocht, der stärkste Ringer liegt am Rücken und damit ist das Spiel zugunsten der herrschenden Tonart entschieden.

Sobald nun das Gebiet der bisherigen Tonalität verlassen wird, wie das bei einigen zeitgenössischen Komponisten bereits der Fall zu sein scheint, verlieren natürlich alle Wirkungen, die sich auf der Beziehung von Dominante und Tonika aufbauen, ihre Kraft.

Will man also die Bedingungen kennen lernen, unter denen anders geartete Schlußwirkungen zustande kommen, so wird das am besten so geschehen, daß man an der Hand der bekannten Formel

2.



untersucht, was dabei, abgesehen davon, daß es sich um Dominante und Tonika handelt, schlußbildend wirkt.

Soviel ich sehen kann, kommt da zweierlei in Betracht:

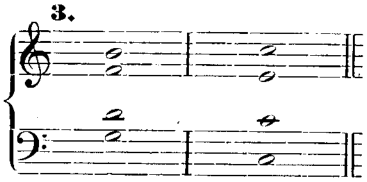
1. das melodische Geschehen in den einzelnen Stimmen,
2. das harmonische Geschehen.

Was zunächst das erstere betrifft, so wohnt eine entscheidende, zielsetzende Kraft dem Leittonschritte von H nach C inne. Das beruht aber nicht etwa darauf, daß dadurch die Tonika erreicht wird. Vielmehr löst jeder andere Halbtonschritt, rein melodisch genommen, eine ähnliche Empfindung aus. Hier wirkt die tief eingeprägte Erinnerung an das Tetrachordschema nach, das seit den Tagen der Griechen nicht mehr aufgehört hat, eine aufbauende Tatsache jeglicher Tonart zu sein. Denn die Viertonreihe nach dem Muster der Tongruppe C D E F, die, verdoppelt, unsere Dur-Skala ergibt, ist ja in bezug auf die Halbtonlagerung identisch mit jener der Reihe E D C H, aus der die wichtigste griechische Tonart, nämlich die dorische, gebildet wurde. In diesem Tetrachordschema ist der letzte Schritt, also der Schritt zum Ziel, ein Halbtonschritt. Das ist aber kein historischer Zufall, sondern eine Widerspiegelung der psychologischen Tatsache, daß jedermann, der auf einen bestimmten Punkt zuschreitet, nicht zuerst, sondern zuletzt den kleinsten Schritt machen wird.

Endlich mag auch die allem diatonischen Denken immanente Sehnsucht nach der chromatischen Skala, den Halbtonschritt als letzte melodische Steigerung und Erfüllung gerne an den Schluß gestellt haben.

Die Halbtonwirkung wurde verdoppelt durch Anwendung der Dominantsept
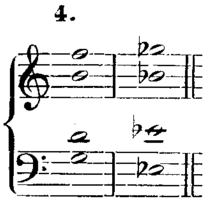
3.
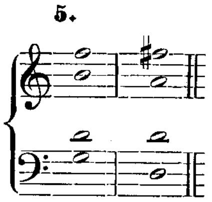


und verdreifacht durch Einführung der kleinen Dominantnon.

Folgende Wendungen, deren schlußbildende Kraft gleichfalls zum großen Teil auf der Wirkung von Halbtonschritten beruhen dürfte, weichen von der Formel schon ein wenig ab:
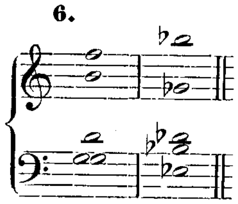
4.
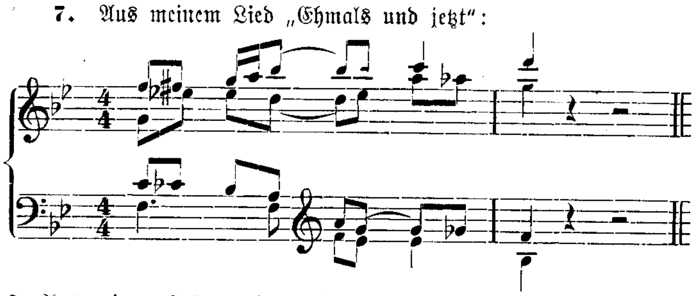


5.
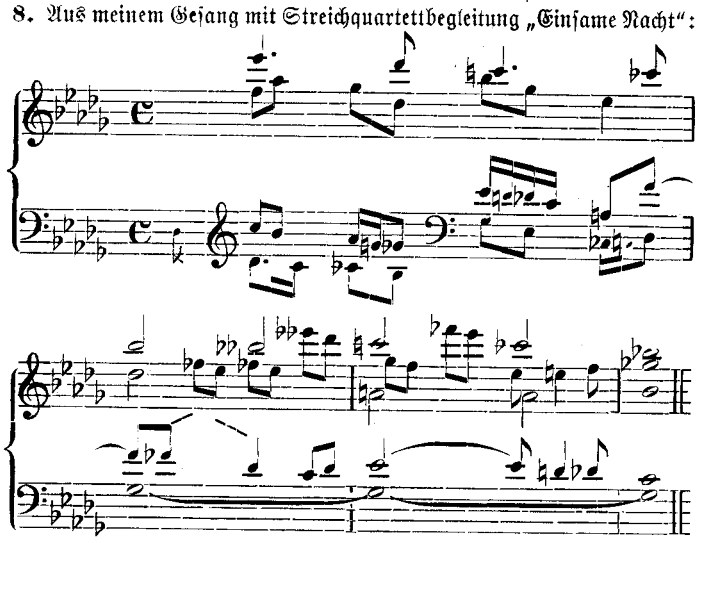


6.



7. Aus meinem Lied „Ehmals und jetzt“:

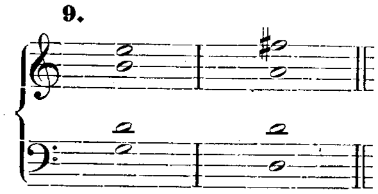


8. Aus meinem Gesang mit Streichquartettbegleitung „Einsame Nacht“:



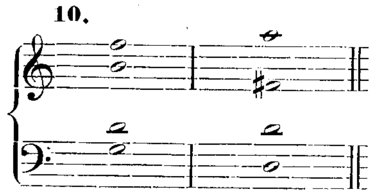
Beispiel Nr. 5 ist so gesetzt, daß das F des ersten Akkordes leicht als Eis gehört werden könnte. Dann läge nur eine Alteration des Sexte-ajoutée-Akkordes G H D E vor, so daß die ganze Wendung auf den Plagalschluß:

9.



zurückgeführt werden müßte. Will man diese Plagalwirkung ausschließen, so kann man dies vielleicht durch folgende Setzweise erreichen:

10.



Hierbei macht der Terzschritt in der Oberstimme die Auffassung des F als Eis unmöglich oder zum mindesten sehr schwer, weil das Ohr, vor die Wahl gestellt, einen großen Terzschritt oder einen verminderten Quartschritt zu hören, den ersteren als die bei weitem einfachere Lösung vorziehen wird.
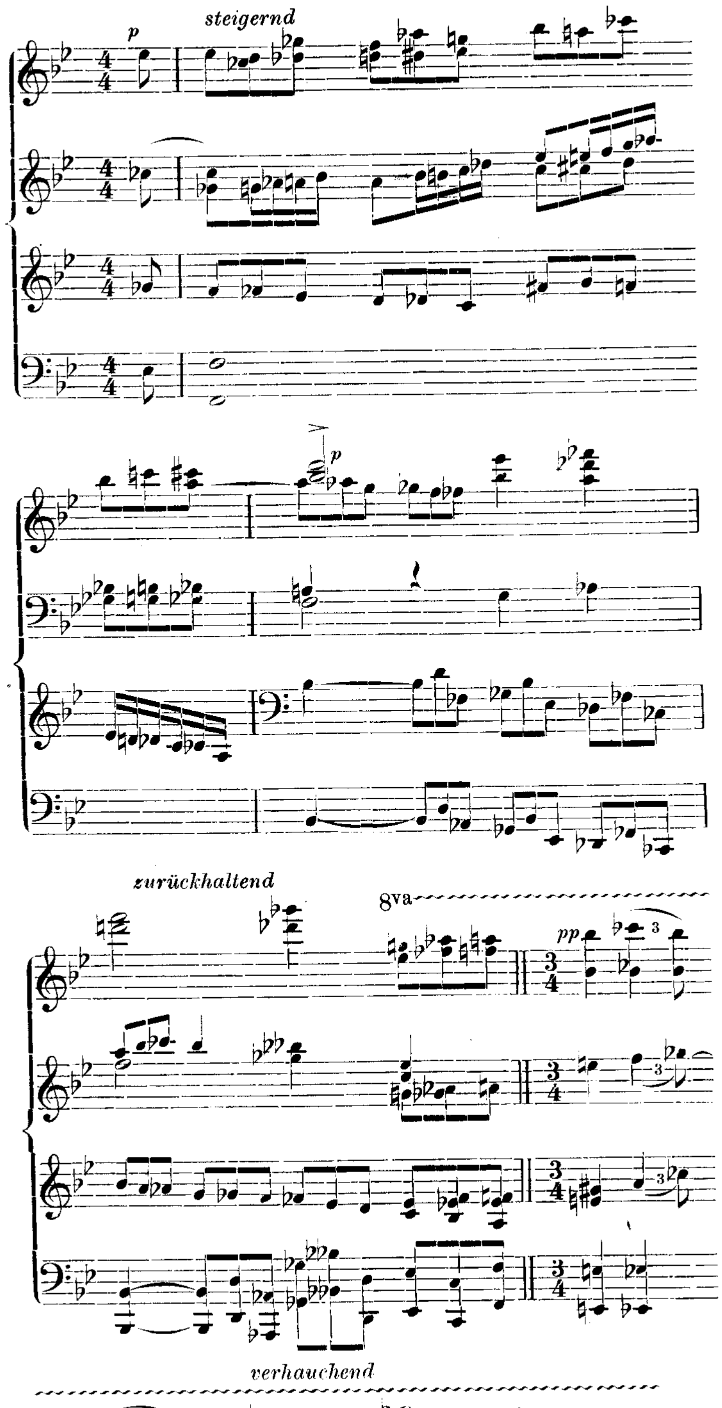
Der Halbtonschritt ist jedoch nicht der einzige Bestandteil der authentischen Kadenz, der die Fähigkeit hat, melodische Schlußpunkte auszudrücken. Auch der Schritt der reinen Quart wirkt ähnlich, wenn auch nicht so stark, und zwar vermutlich ebenfalls durch seine Reminiszenz an den Tetrachord, dessen Anfangs- und Endpunkte er miteinander verbindet, so daß er gewissermaßen ein Resumee über dessen Toninhalt gibt: Der Quartschritt wird also auch bei Wendungen, die sich von der Dominant-Tonika-Wirkung loslösen, häufig konserviert bleiben, aber nicht mehr als Fundamentalschritt, sondern als Stimmschritt. Da der Tetrachord als aufwärts oder abwärts gerichtete Tonreihe empfunden werden kann, würde die Beziehung des Quartschrittes auf ihn es erklären, daß auch die Quart eine steigende oder fallende, das heißt Oberquart oder Unterquart sein darf. Es liegt nahe, daß ihr auch ihre Umkehrungen, nämlich die Unterquint und Oberquint an Wirkung gleichkommen. So sehen wir denn bei Beispiel 5, 6, 7 den Quartschritt als schlußbildendes Element, und zwar bei 6 sogar gleichzeitig in zwei Stimmen (falls man nämlich den Schritt H—Ges enharmonisch zu Ces—Ges umdeutet).

Was nun das Verhältnis der schlußbildenden Harmonien zueinander betrifft, so ist es klar, daß der Eindruck von Kampf und Sieg, den die Klischeekadenz erweckt, keineswegs auf die Dominante-Tonika-Folge beschränkt bleiben muß. Das Gefühl des Endsieges wird sich vielmehr jedesmal dann einstellen, wenn der Ton, der in der vorletzten Harmonie Fundamentalfunktion hat, im Schlußakkord in einer anderen, minder wichtigen Funktion auftritt. Am sinnfälligsten erfolgt dies durch Liegenbleiben des betreffenden gemeinsamen Tones in ein und derselben Stimme, wie Beispiel Nr. 8, aber eine so weitgehende Sinnfälligkeit ist natürlich nicht unbedingt erforderlich. Melodische Gründe können es mit sich bringen, daß der betreffende Ton von einer anderen Stimme, vielleicht sogar in einer anderen Oktave übernommen wird. Das Ohr lernt bekanntlich sehr rasch, das Gedachte an Stelle des physisch Ertönenden zu hören.

Der Kampf von Harmonien beruht wie jeder andere Kampf auf einem Gegensatz. Innerhalb des diatonischen Systems stellt sich als größte erzielbare Spannung das Verhältnis von Dominante zu Tonika dar. Der Verzicht auf die „authentische Kadenz“ ist natürlich kein Verzicht auf harmonische Konfliktstoffe. Vielmehr wird man nach wie vor darnach trachten müssen, möglichst gegensätzliche Harmonien zu setzen, das heißt solche, die wenig gemeinsame Töne und wenig gemeinsame

Beziehungen auf eine der alten diatonischen Tonarten haben. (Beispiel 11.)

11. Julius Toldi, „Variationen über ein Thema von Max Reger“:



Freilich ist es andererseits notwendig, den Gegensatz der Harmonien durch die Art der Stimmführung melodisch zu überbrücken, ihn gewissermaßen ad absurdum zu führen, indem man zeigt, wieviel Verwandtes die scheinbaren Kontraste, auch abgesehen von der Aehnlichkeit der Kontraste, besitzen.

Ueberhaupt ist die symbolische Darstellung des Identischen im Verschiedenen eine der vornehmsten metaphysischen Aufgaben der Musik.

Daß man nicht mit dem tonischen Dreiklang schließen muß, bedarf, soweit es sich um Gestaltungen im chromatischen Stile handelt, keiner Erklärung. Dieser Stil kennt eben keine Tonika mehr, oder vielmehr, er gestattet in jedem Augenblicke, jede beliebige Stufe zur Tonika zu erheben. Daß die Komponisten des chromatischen Stiles sich meist bemüßigt sehen, im letzten Augenblicke die Anfangstonart durch die allbewährte Kadenzformel als die herrschende hinzustellen, entbehrt eigentlich der inneren Begründung.

Ehemals sprach sich freilich in der Wiederaufnahme der Anfangstonart immer aufs neue erschütternd aus: Die große, alles Weltgeschehen durchwaltende Idee der Rückkehr, die sich im tiefsinnigen Gleichnis vom verlorenen und zurückgekehrten Sohn so wunderbar widerspiegelt.

Aber im System der chromatischen Tonart, in dem alles durcheinander fließt, wo alle Grenzen verwischt sind und die Seele sich an das Grenzenlose verliert, da ist es schwer, eine bestimmte Tonart als die herrschende hinzustellen. Es gibt keine Anfangstonart. Es gibt also auch keine Rückkehr zu ihr.

Man muß somit nicht mit dem tonischen Dreiklang schließen. Aber muß man überhaupt mit einem Dreiklange schließen? Daß dies zu verneinen ist, kann für Menschen, die wie ich die schlußkräftige Wirkung anderer Harmonien so überzeugend in sich erlebt haben, gar nicht zweifelhaft sein.

Wer unvoreingenommen Beispiel 7, 8 und 11 anhört, wird vermutlich zu dem gleichen Ergebnis gelangen. Es ist nur das Auge, das erschrickt, nicht das Ohr.

Warum hat man denn so lange Zeit hindurch nur mit einem Dur- oder Moll-Dreiklang abgeschlossen? Doch wohl nur deshalb, weil man die Empfindung hatte, daß dies die einzigen Konsonanten-Harmonien seien, das heißt solche, die nicht die Aufforderung zu einer Weiterführung enthalten. Nun ist es allbekannt, daß der Begriff der „Konsonanz“ ein relativer ist. Was als Konsonanz empfunden wird, das steht nicht ein für allemal fest, sondern wird von dem jeweils herrschenden Stilempfinden bestimmt. So galt bekanntlich die Terz, soweit sie als Harmoniebestandteil auftrat, lange Zeit als Dissonanz. Man duldete sie zuerst überhaupt nicht, später wenigstens nicht am Anfang und am Ende eines Stückes, was sich in Form gewisser Kontrapunktregeln, die noch heute an den Musikakademien gelehrt werden, petrifiziert hat. Seither hat man sich an die Terz gewöhnt. Ebenso ist auch die Auffassung der späterhin als Dissonanzen bezeichneten Zusammenklänge stetigen psychologischen Veränderungen unterworfen gewesen, meist in dem Sinne, daß scharfe Dissonanzen als immer weniger scharf empfunden wurden und ausgesprochene Kakophonien zum Range von künstlerisch brauchbaren Dissonanzen vorrückten. Warum soll diese Abnahme der „Schärfe“ nicht bis zum vollständigen Verschwinden gehen? Und warum sollte nicht gleichzeitig auch die in einer solchen Dissonanz enthaltene Aufforderung zur Weiterführung verloren gehen können? Wenn das bei der Terz möglich war, dann wird es wohl auch bei der Sept, Non und anderen sogenannten Dissonanzen möglich sein.

Sollte sich unter den Lesern dieser Schrift auch einer befinden, der mit der Korrespondenzlehre des Emmanuel Swedenborg vertraut ist, so bemerke ich für diesen einen: Ich weiß recht wohl, daß der Dreiklang vor den anderen Harmonien etwas voraus hat, was sich allerdings in musiktheoretischen Begriffen nicht ausdrücken läßt. Er ist nämlich das einzige vollkommene (nämlich vollkommen sinnfällige) Symbol, das die physische Welt für das Mysterium der alles durchwehenden heiligen Dreifaltigkeit besitzt. An ihm lernen wir daher besser als irgendwo sonst begreifen, wie ein Ding Eins und Drei zu gleicher Zeit sein kann. Denn der Dreiklang ist Eins und Drei zu gleicher Zeit. Er spricht das in Worten unausdrückbare Geheimnis des Schöpfers
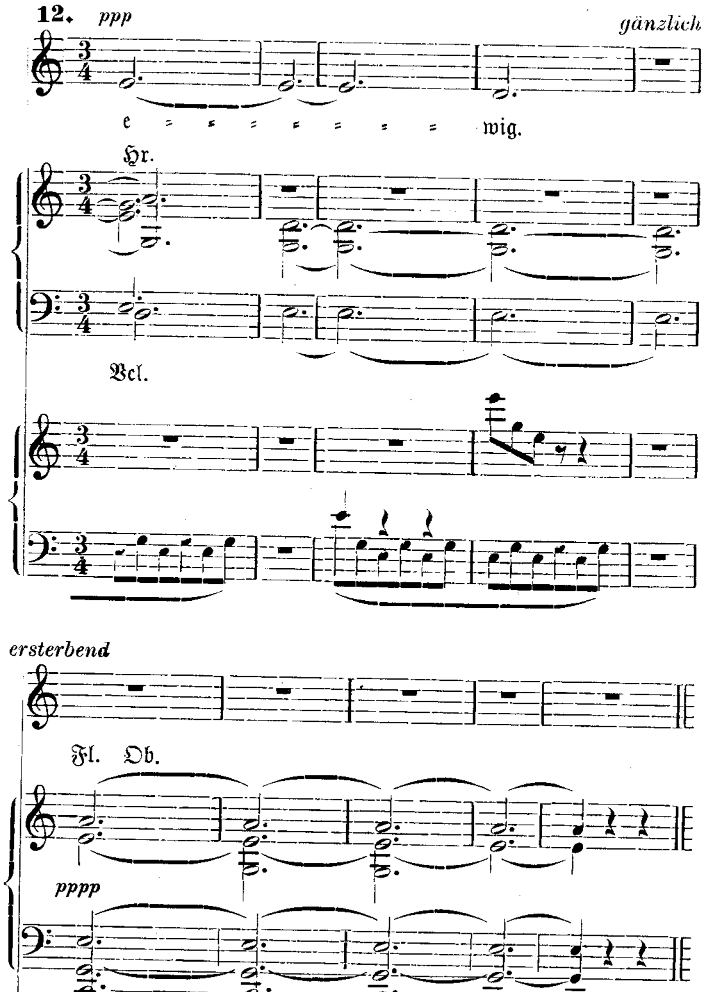
in Tönen aus. Das tun die anderen Harmonien nicht. Sie sind keine Offenbarung, sondern eine Verhüllung eines hochheiligen Geheimnisses. Aber hier ist eben die oft verkannte sittliche Forderung zu stellen: Der Mensch soll Gott nicht nur in seiner strahlenden Glorie, sondern auch in seinen Verhüllungen, und zwar gerade in diesen zu erkennen und zu lieben versuchen. Oder — in die Welt der Töne projiziert — der Hörer soll durch die Hülle der Töne hindurch zu hören lernen. Je dichter die Hülle, desto herrlicher die Aufgabe. Das Mysterium selbst aber bleibe unausgesprochen, wie der Name Gottes in der Heiligen Schrift. Der Dreiklang sollte das seltenste, überraschendste, schwer zu erringende, immer wieder entweichende, endlich krönende Wunder bleiben. Die Art, wie er gebraucht wurde, war ein Mißbrauch. Sagt doch Kepler und berechnet es in Zahlen, daß die Planeten erst einmal seit dem Bestehen der Welt, nämlich bei ihrer Erschaffung, im Dur-Dreiklang zusammentönten.

Doch zurück zur Erde!

Man möchte glauben, daß diejenigen Harmonien, die für die Bildung des Schlusses zunächst in Betracht kommen, sobald man den Dreiklang ausschließt, solche seien, die wenigstens eine deutliche Beziehung zu ihm aufweisen, also Sexte-ajoutée-Akkord, Septakkord, Nonenakkord, Vorhaltsharmonien u. s. f.

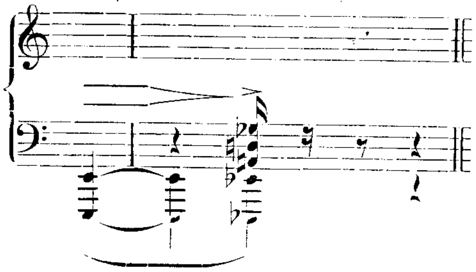
Von diesen Harmonien hat zunächst der Sexte-ajoutée-Akkord praktische Bedeutung erlangt: mit ihm schließt der letzte Teil von Gustav Mahlers „Lied von der Erde".

12.
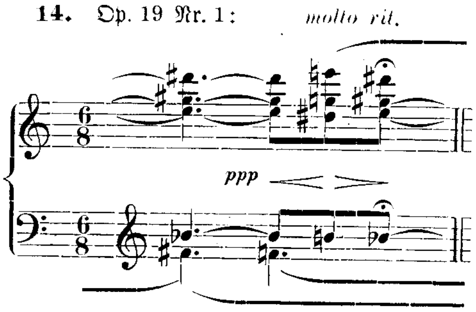


Allein, da es sehr schwer ist, diese angeführten Klänge von einem Rückfall in ihre ältere Bedeutung freizuhalten, ist man sehr bald einen Schritt weiter gegangen und hat an den Schluß Klanggebilde gesetzt, deren ganzer Aufbau eine nahe Beziehung zum Dreiklange ausschließt. Derjenige, der hierin am weitesten gegangen ist, ist vermutlich Arnold Schönberg. Ich führe nur einige Schlußakkorde an, die ich in seinen Klavierstücken Op. 11 und Op. 19 gefunden habe.

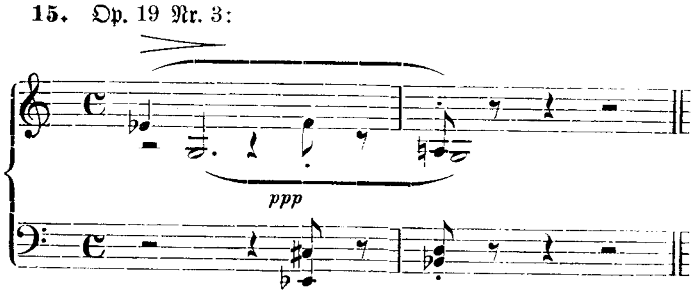
13. Op. 11 Nr. 1:
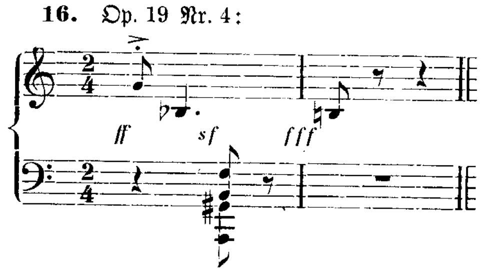


14. Op. 19 Nr. 1:
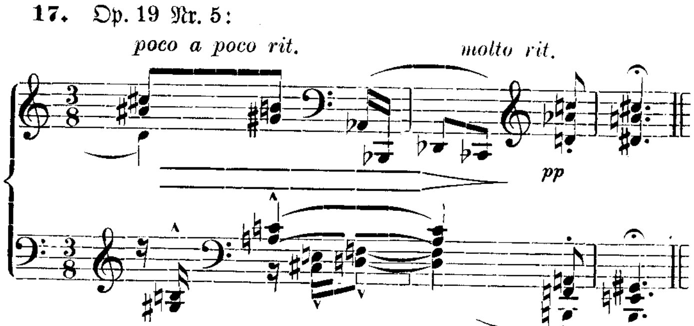


15. Op. 19 Nr. 3:



16. Op. 19 Nr. 4:



17. Op. 19 Nr. 5:
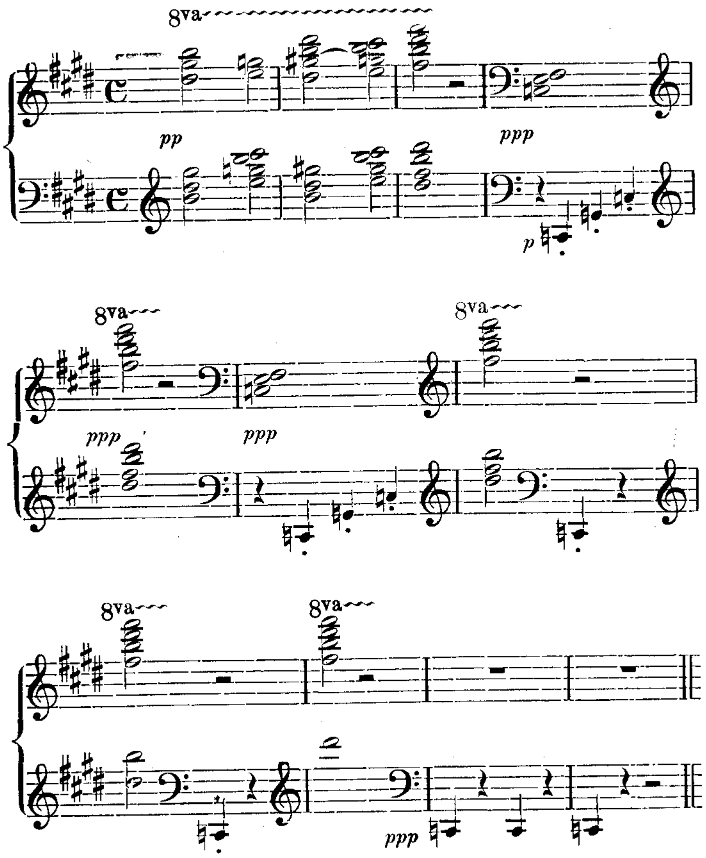


Das oben über die Leittonwirkung Gesagte sehen wir in allen diesen Beispielen bestätigt. Bei Nr. 13 geht der Baß, bei Nr. 15 der Tenor, bei Nr. 16 die oberste Stimme halbtönig. Bei Nr. 14 finden wir den Halbtonschritt in vier, bei Nr. 17 sogar in fünf Stimmen. Ferner bleibt bei Nr. 14, 15 und 17 eine Stimme liegen. Dieser gemeinsame Ton ist das

schon erwähnte Analogon zu dem den beiden letzten Harmonien der authentischen Schlüsse gemeinsamen Dominantton.

Alles, was bisher vom Abschluß gesagt wurde, bezieht sich auf jene Wirkungen, die dem Schlußpunkt im Satz entsprechen. Ein Satz kann aber auch mit einem Rufzeichen, Fragezeichen, Gedankenstrich und dergleichen mehr enden. Das sind jene Interpunktionen, die man durch Plagalschlüsse, Halbschlüsse (insbesondere gehört hierher der phrygische Schluß) und ähnliches ins Musikalische übersetzte. Auch diese Wendungen sind nur Spezialfälle. Die allgemeinen Prinzipien, denen sie entsprechen, würden sich nach der bei den vorstehenden Ausführungen beobachteten Methode leicht ableiten lassen, was aber nicht mehr in den Rahmen der vorliegenden Arbeit gehört. Ich begnüge mich daher mit der Anführung eines Beispieles aus „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß. Der Schluß dieses Werkes enthält nämlich folgende Wendung:

18. *Immer langsamer*



Hier sehen wir im vierten Takt eine Umkehrung des Dominant-Nonenakkordes mit tief alterierter Quint und Non und mit ausgelassener Terz. Die Bedeutung, die der Ton C′ in diesem Klange hat, wird durch Wiederholungen festgelegt, so daß am Schlusse das C allein diesen Akkord vertreten kann. Das wäre also die Andeutung eines Schlusses mit der Dominante, ein musikalisches Fragezeichen. In der Tat hat Richard Strauß einmal erklärt, dieser Schluß drücke das unauflösbare Rätsel der Welt aus.

Ich möchte diese kleine Arbeit nicht schließen, ohne zu betonen, daß ich mir wohl bewußt bin, den Gegenstand keineswegs erschöpft zu haben. Es ist aber bisher für das analytische Verständnis der neueren Kompositionsweise so wenig geleistet worden, daß ich mich mit Pionierarbeit begnügen mußte und zufrieden bin, wenn es mir gelungen ist, andere, Berufenere zu einer systematischeren und gründlicheren Behandlung der Probleme, um die es sich gegenwärtig handelt, angeregt zu haben.

Ueber „historische" Konzerte.

Von Dr. Hans Luedtke.

Historisch angestrichene Konzertprogramme erfreuen sich bei einem Teil der Konzertgeber einer gewissen Beliebtheit; geben sie doch den Anschein tiefernsten künstlerischen Strebens, machen gelehrt, übernehmen zugleich Mitverantwortung für etwa sich einstellende Langeweile der Zuhörerschaft und entheben zudem der Mühe, womöglich schwierige moderne Neuheiten bringen zu müssen. In Wirklichkeit aber werden Publikum und Konzertgeber meist in gleicher Weise geschädigt, indem solche Konzerte selbst den Mindesterfolg einer anregenden Unterhaltungsmusik verfehlen und die historische Aufklärung auf mehr oder weniger frommen Selbstbetrug hinausläuft.

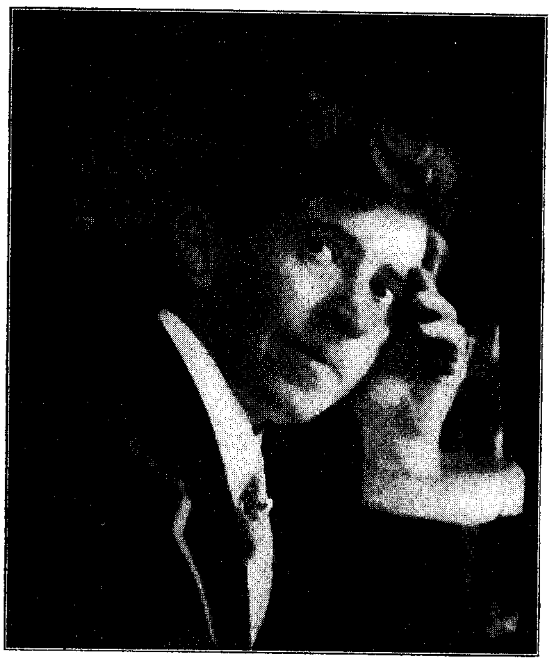
Meist besteht ja die ganze Gelehrtheit darin, daß die Tonsetzer chronologisch auf einander folgen. Und da weiß ein jeder schon vorher, was er nachher als Weisheit nach Hause zu tragen meint, daß z. B. eine Mozartsche Violinsonate kurzweiliger erscheinen wird als eine von Corelli oder Biber. Wenn aber in der Tat irgendwelche entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge gegeben sein sollten, fehlt doch neun Zehnteln aller Zuhörer die Fähigkeit, sie aus Eignem mit kritischem Genuß zu beobachten; folglich müßten Erläuterungen nachhelfen. Jedoch wenn diese, wie es meist der Fall ist, fast nur aus biographischen Notizen bestehen, so wird damit noch lange keine historische Einsicht oder Beobachtung gefördert.

Der entgegengesetzte Fall, ein unverfälscht historisches „Konzert" voll wissenschaftlicher Gründlichkeit wäre wie ein Vortrag über die Eiszeit vor Leuten, die zu einer Schlittenpartie geladen zu sein glaubten, ausübende Fachmusiker werden sich hinterher meist noch geladener fühlen als vorher. Und mit Recht, denn ein Konzert kann und darf die Kunst nur zeigen, soweit sie lebendig ist. Freilich, musikwissenschaftliches Wissen und sinnliche Vergegenwärtigung abgeklungener, erstorbener Musik sollte sich jeder gute Musiker zum eigenen Besten in obligatorisch zu betrachtendem Bildungsgange erwerben. Indes Unterricht und Konzert sind zwei grundverschiedene Dinge. Es ist gewiß ein hoher und interessanter Genuß und wird von vielen Pianisten mit Dank begrüßt, wenn Wanda Landowska alte Cembalokunst zum Leben erweckt; aber die wenigsten Zuhörer wissen, daß auch da die künstlerische Darstellung differenzierter erfolgt, als auf einem Originalinstrument aus alter Zeit möglich gewesen, daß sie also, vom Standpunkt historischer Belehrung gesehen, irreführt. Allgemein gesprochen wird bei durchaus historisch korrekter Wiedergabe mit den wirklichen, uns ungewohnten und unvollkommenen Instrumenten der Vergangenheit ein richtiges Konzert selbst vor Fachleuten unmöglich. Anderseits wird kritisches Studium, das sich in Stil und Empfinden eines bestimmten Zeitalters von Grund aus einfühlen will, auf diesem Wege viel gewinnen. Beruht doch z. B. ein gut Teil der Bach-Renaissance auf phantasievoller Verlebendigung der damaligen Praxis.

So wird zum einzig möglichen Leitgedanken für historische Konzerte der Verzicht auf toten historischen Gedächtniskram und die Beschränkung auf das schöne Wort: „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen." Dann aber lasse die Finger davon, wer nicht das historische Gerippe der kahlen Noten mit dem warmen Herzschlag der darunter vergrabenen echten Musik zu erfüllen vermag — es verschone uns mit historischer Gelehrtheit, wer nicht in fortschreitender Entfaltung das Schaffen eines Komponisten oder einer Schule aufzurollen vermag. Und erst wer im Spiegel gleicher Formen die wandelnden Zeitalter diametral gegenüberstellt und die Ewigkeit der menschlichen Nöte und geistigen Aufgaben enthüllt, gibt ein wahrhaft historisches Konzert, denn er gestaltet ein Stück menschlichen Werdens zum künstlerischen Erlebnis.

Zu Eugen B. Onegins Gedächtnis.

Die große Masse des Publikums kannte ihn nur als den unvergleichlichen Begleiter in den Konzerten seiner Frau, der weitberühmten Altistin Sigrid Hoffmann-Onegin, und nahm, urteilsunfähig wie sie nun einmal im ganzen ist, das eine oder andere Lied, das Frau Onegin aus den Kompositionen des Gatten zum Vortrage wählte, wohl gar als aus Liebenswürdigkeit oder unter einem gewissen Zwange ausgesucht an. Günstige kritische Stimmen konnten an dieser sonderbaren Verkennung der Tatsachen nichts ändern, was den nicht wundernehmen kann, der auch nur einigermaßen um die Psychologie des Durchschnittspublikums Bescheid weiß. Nun ist Eugen Onegin, der liebe, gute und feingebildete Mensch und im prachtvollen Aufstieg begriffene ernste Künstler von uns gegangen, ohne das vollenden zu können, was ihm noch zu schreiben auf dem Herzen lag. Ein Ziel freilich hat er erreicht: er hat seiner Frau den Weg zu der großen Künstlerschaft gebahnt, der wir so oft und doch nie oft genug noch bewundernde und dankbare Zeugen gewesen sind.



Eugen B. Onegin †.

Am 10. Oktober 1883 wurde Baron Eugen B. Onegin in St. Petersburg geboren. Die Mutter, die eine treffliche Sängerin gewesen sein muß und Schülerin der Marchesi war, hat ihn in die Anfangsgründe der Musik eingeführt. Der Knabe machte so rasche Fortschritte, daß er bereits im Alter von 5 Jahren der Mutter den Erlkönig begleiten konnte und Clara Schumann nach Deutschland folgen sollte, wo sie ihn selbst zum Pianisten ausbilden wollte. Ein schweres Leiden, das vielleicht den Keim zu der Krankheit legte, der der Künstler jetzt erlegen ist, hinderte die Ausführung des Planes. Die Eltern siedelten dann, wohl infolge politischer Wirren, nach England über, wo sie beide von einem raschen Tode ereilt wurden. Des verwaisten Kindes nahm sich eine englische Dame an. Sie ließ ihn seine Schulbildung vollenden und in der Musik durch V. Stanford unterweisen. Mit 17 Jahren spielte Onegin bei den Franziskanern in London die Orgel, auf der er es, wie auf dem Klaviere, zu einer bedeutenden Fertigkeit gebracht hatte. Mehr und mehr aber trieb es ihn zur Komposition. Mit zwei Opern: „Icarus“ und „Marie Antoinette“ (einer seiner geschichtlichen Lieblingsfiguren), kam er auf dem Umwege über Frankreich nach Deutschland. Zuerst nach Wiesbaden. Hier wurden beide Werke in Gegenwart von Humperdinck in privatem Kreise aufgeführt, hier fand er die geliebte Frau, die ihr Leben mit dem seinigen zu wundervoller Harmonie verwob. Daß sie neben ihrer großen Begabung und dem sie auszeichnenden Fleiße ihrem Manne es zu verdanken habe, die allgemein anerkannte Höhe ihrer künstlerischen Wirkungsfähigkeit erreicht zu haben, das hat mir Sigrid Hoffmann-Onegin oft und mit leuchtenden, dankerfüllten Augen ausgesprochen. In der Tat konnte man die große Sängerin das Instrument des künstlerischen Willens ihres Gatten heißen. Er führte sie nicht nur in die Lied- und Opernschätze der Weltliteratur ein, er machte sie künstlerisch selbständig, indem er sie musikalisch bis zur letzten Vollendung schulte.

Nun dies hohe Ziel, in dessen Erreichung er das von ihm mit all der Selbstlosigkeit, die ihm eignete, oft gepriesene reinste Glück seines Lebens sah, gewonnen war, dachte er auch wieder eigener tondichterischer Arbeiten größeren Stiles. Allerlei Lieder waren zwischendurch entstanden, nun trat ihm die Sehnsucht nach neuen Bühnenwerken wieder nahe. Zu den bereits geschaffenen Opern, deren Dichtungen Onegin selbst geschrieben hatte, gesellten sich eine titellos gebliebene komische Oper, das Ballett „Die Schneekönigin“ (nach Andersens Märchen) und reiche Skizzen zu einer Oper „Germelshausen“, die er nach Fr. Gerstäcker schreiben wollte. In seinen Plänen traten diese Arbeiten aber vor einer großen Aufgabe zurück, von der er wohl als von seiner Lebensarbeit sprach: es war Onegins heißer Wunsch, zu allen Tragödien des Sophokles Musik zu schreiben und er erwog oft allerlei Besonderheiten, die er sich für die Orchesterbehandlung ausgedacht hatte. Nichts von all diesen weitgesteckten künstlerischen Zielen war ihm zu erreichen bestimmt und auch an die Komposition einer von E. Kapf für ihn gedichteten Oper konnte er nicht mehr gehen, ob er gleich anderen und mir viel davon sprach, als er, ein armer Erblindeter, auf seinem letzten langen Krankenlager, auf dem ihm kaum eine Bewegung gestattet war, lag. Auch da verließ ihn sein unverwüstlicher Optimismus nicht. Wie ein Kind freute er sich, im November wieder ans Konzertieren zu gehen. Eine der letzten Freuden, die in sein armes letztes Leben fielen, war die Annahme seiner nach Rabindranath Tagore geschaffenen Vier Chöre durch den Verlag Bote & Bock. In dem gleichen Verlage sind Onegins Marienlieder erschienen, von denen das vierte, ein Ave Maria, auch für Violine und Orgel bearbeitet wurde. Acht Lieder erschienen im Verlage von Alb. Stahl in Berlin. Im Nachlasse Onegins finden sich je zwei Männer- und Frauenchöre mit Altsolo, ein Zyklus japanischer Lieder (aus Bethges Japanischem Frühling), eine „Suite im alten Stil“, Tanzballade (Chr. Schmitt), „Romance de la reine“ (Marie Antoinette), Duette u. a. m.

Onegin war ein vielseitig gebildeter Mensch von untadliger Reinheit und Höhe des Charakters. Seiner Erziehung nach darf er Kosmopolit genannt werden; er verband die geistige Regsamkeit des kultivierten Russen mit der Realität der Lebensanschauung des Engländers, die französische Leichtigkeit in der Beherrschung der geschmeidigen schönen Form mit der Gründlichkeit des Wissens und dem hohen Ernste künstlerischen Strebens des Deutschen. In der deutschen Kulturwelt fühlte er sich wohl, vermochte er gleich in ihr, z. B. in Wagners Kunst, als Slawe von Haus aus nicht restlos aufzugehen. Da ließ ihn selbstverständlich die Natur Halt machen. Aber er war wie mit den großen Erscheinungen der Weltliteratur so besonders mit der unsrigen vertraut und wurde nicht müde, durch eifriges und tief schürfendes Lesen immer tiefer in das Beste unseres Kulturgutes hineinzudringen. Daneben liebte Onegin geschichtliche Lektüre und philosophischen Gedankengängen strebte er gerne nach. Als schaffender Musiker hat er seinen slawischen Ursprung nie zu verleugnen vermocht. Wie er selbst einmal gesagt hat, ist in ihm die Sehnsucht nach der Steppe nie erloschen. Er konnte nur das in Töne kleiden, was ihm das Herz bewegte und nur in der ihm von der Natur selbst gegebenen Sprache sprechen. Seine Kompositionen sind Erzeugnisse eines überaus feinnervigen inneren Lebens, tiefen, zuweilen in mystisches Dunkel gehüllten tondichterischen Schauens, reicher Gestaltungskraft und einer umfassenden Allgemeinbildung, vornehmen Geschmackes und einer regen Phantasie, die sich vor allem an bedeutsamen Dingen entzündete, wie sie nicht auf der Linie des Alltagsmenschen liegen. Um die Gunst der Menge zu buhlen vermochte sein wahrhaft adliger Sinn nicht. Seine Kunst war ihm ein Heiligtum, in dem er reinen und großen Herzens opferte, ein Heiligtum, dem er alle blendende Aeußerlichkeit fern hielt. Das Schöne und an eigenartigen Werten

Reiche, was Onegin geschaffen, bleibt uns wie die Erinnerung an den lieben und guten Menschen, dessen sterbliches Teil wir auf dem Stuttgarter Waldfriedhof in den Schoß der Mutter Erde gebettet haben. Eugen Onegin war der Unsere geworden, der Freud und Leid in den letzten schweren Jahren, die über Deutschland wie ein zerstörender Orkan gestürmt sind, treu mit uns geteilt hat. Vergessen wir seiner nicht, den wie Icarus, den Helden seiner Jugendoper, die Flügel heißer Sehnsucht zum Ziele des künstlerischen Ideales tragen sollten, dem aber die Natur mit gebieterischer und doch auch wie mit milder Iphigenien-Hand Einhalt gebot. Wie Onegin, hätte er als Blinder weiter leben müssen, dies Dasein in Nacht hätte führen und ertragen sollen, ich kann es mir nicht vorstellen. Da wäre wohl auch sein leuchtender Optimismus, der immer wieder Sonnenstrahlen auch auf sein Krankenlager warf, nach und nach zerbrochen. Und so ist denn auch ihm der Tod als Befreier und als Freund genaht. W. Nagel.

Von Mozart bis Wagner.[1]

Ein Beitrag zur Operngeschichte.

Von Kapellmeister Dr. Lothar Jansen (Augsburg).

Mozarts überragende Erscheinung bewirkte, daß die Pfade der Opernentwicklung, die bis dahin so schön nebeneinander liefen, ohne sich, außer in ihren Anfängen, zu berühren oder gar zu kreuzen, nunmehr, also etwa von 1800 ab, labyrinthartige Verschlingungen aufweisen, so daß es außerordentlich schwer ist, die einzelnen Wege, die vor Mozart so leicht zu finden waren, wiederzuerkennen und ihnen mit Sicherheit zu folgen. Da durch Mozart Deutschland die Führung in der Entwicklung zufiel, ist es natürlich, zuerst die deutsche Oper, d. h. was man gemeinhin so nennt, in ihrem Weitergange zu verfolgen.

Das einzige nennenswert Deutsche vor Mozart war das Singspiel, dessen Stil wir in vielem immerhin als echt deutsch ansprechen müssen. Die Form des Singspiels war es auch, die der deutschen Oper weiterhin eigentümlich bleiben sollte. Das bescheidene Singspiel in der Art Hillers hatte üppige Blüten getrieben. Die Gattung hatte sich geteilt in einen norddeutschen und einen süddeutschen Zweig; der Hauptvertreter des ersteren war Hiller. In Oesterreich erschien zur Zeit Mozarts ein sehr nennenswertes Talent im Singspiel, Dittersdorf, dessen „Doktor und Apotheker" hier erwähnt werden muß; eine musikalisch wertvolle lustige Oper in der erweiterten dreiaktigen Form des Singspiels, wie wir sie schon bei Hiller finden. Das Werkchen ist in vielem so reizvoll, daß es auch heutigen Tages noch wirkt, wie gelegentliche Aufführungen beweisen. Gehoben werden könnte die Wirkung durch geschickte Bearbeitung im textlichen Teile. Einem andern, viel kleiner geformten Werkchen kann man auch auf dem heutigen Theater noch ab und zu begegnen, dem „Dorfbarbier" des Wieners Schenk. Man schätzte Mozart zu seiner Zeit durchaus noch nicht richtig ein; das beweist uns die Tatsache, daß gerade diese beiden letzten Werke, die doch himmelweit von Mozart entfernt sind, dem Publikum um 1790 besser gefielen und mehr volle Häuser machten als „Entführung" und „Zauberflöte".

Der erwähnte Schenk hatte als Lehrer Beethovens auf diesen Einfluß. Beethoven kam so unwillkürlich auf die Opernform, die im Singspiel zum Ausdruck gelangte, und wir finden es begreiflich, daß sein „Fidelio" schematisch durchaus dem Singspiel nachgebildet ist. „Fidelio" nimmt eine ganz eigenartige Stellung in der Operngeschichte ein deshalb, weil er die erste Oper ist, in der ein genialer Instrumentalmusiker sein reiches Können ganz in den Dienst der musikdramatischen Idee stellt. Dies Bestreben Beethovens ist programmatisch für die Tendenz der Oper deutscher Richtung, die in ihrem Verlauf zwei Eigentümlichkeiten aufweist: einmal die bevorzugte Rolle, die innerhalb der Oper der Instrumentalmusik zufiel, der Instrumentalmusik, die bald gegen die Vokalbehandlung das Uebergewicht bekommt; dann die Sehnsucht nach einer restlosen Lösung des musikdramatischen Problems. Das Uebergewicht des Instrumentalen in der deutschen Oper ist schon bei Beethovens „Fidelio" angedeutet, ganz im Gegensatze zu Mozart, bei dem Vokales und Instrumentales noch wie mit der Goldwage gegeneinander abgewogen erscheint. Doch ist das Bestreben nach musikdramatischer Wahrheit bei Beethoven noch nicht allzu einseitig zugunsten des Dramas entschieden. Dies Bestreben, im musikalischen Drama auch das Drama zu Worte kommen zu lassen, drang in die deutsche Oper Beethovens über Gluck aus dem französischen Musikdrama ein, das stets eine Hochburg des musikdramatischen Prinzips gewesen war, ganz im Gegensatze zu der dramatisch völlig verflachten italienischen Opera seria.

Die weitere deutsche Opernentwicklung bewegte sich in den Bahnen fort, in die sie durch das Singspiel und durch die ernste Oper Beethovens eingelenkt hatte. Eine Mischung von Scherz und Ernst stellen fast alle unmittelbar folgenden Werke deutscher Herkunft dar, jene Werke der deutschen Romantiker. Vor allem ist hier zu nennen Weber, dessen Oper im wesentlichen das Singspielschema beibehielt. Zu nennen sind das lustige Singspiel „Abu Hassan", der „Freischütz", „Oberon" und „Euryanthe". Weber war der typische Vertreter der deutsch-romantischen Richtung, einer Richtung, die auch mit ihren musikdramatischen Zielen vor allem in der „Euryanthe" zum Ausdruck kommt; nicht zufällig hat Wagner gerade aus diesem Werk so viele brauchbare Elemente in seinen „Lohengrin" übernehmen können. Ganz wesensverwandt ist dieser halbernsten Beethoven-Weberschen Richtung Marschner in seinen düster-romantischen Vorwürfen entnommenen Werken „Hans Heiling", „Vampyr" und „Templer und Jüdin". Kreutzer mit seinem harmlosen, aber musikalisch gut gearbeiteten „Nachtlager" gehört gleichfalls hierher und eng verknüpft mit dem Dreigestirn Beethoven-Weber-Marschner ist auch Lortzing durch seine stilistisch nicht reine, aber gerade in ihren romantischen Elementen oft doch recht wertvolle „Undine" (freilich hält sie in dieser Beziehung den Vergleich nicht aus mit der leider immer noch nicht bekannter gewordenen „Undine" von E. Th. A. Hoffmann). Weit Besseres hat Lortzing aber in der überwiegend komischen Richtung geleistet mit seinen Werken „Zar", „Waffenschmied" und besonders „Wildschütz". Lortzing war übrigens durchaus nicht so sehr „deutsch", wie man immer glaubt. Er machte sich im Gegenteil die Errungenschaften der verschiedensten Opernstile zunutze, wo er konnte; so die der Opéra comique wenn er in seine Opern rhythmisch ($^2/_4$-Takt) und melodisch recht französisch anmutende, chansonähnliche Lieder einstreut (Brautlied im „Zar", „War einst ein junger Springinsfeld" im „Waffenschmied"). Selbst der großen italienischen Arie zollte er seinen Tribut in der meistens weggelassenen großen Zarenarie („Zar", I. Akt), in der polonäsenartigen Dakapo-Arie des Grafen im „Wildschütz". Der Auftritt Van Betts im „Zar" ist ganz nach dem Muster italienischer Buffo-Arien gestaltet, etwa wie die des Bartolo im „Figaro". Darauf, daß Lortzing wie alle bis jetzt erwähnten deutschen Komponisten bei Mozart in die Schule gegangen ist, brauche ich als auf etwas Selbstverständliches wohl kaum hinzuweisen. Wohl am meisten Mozartschen Geist von allen deutschen komischen Opern atmet Lortzings „Wildschütz", und zwar gerade jenen seltsamen Geist der Ironie, den wir in „Cosi fan tutte" finden, hier bei Lortzing vielleicht noch in viel mehr Einzelheiten ausgeprägt als selbst bei Mozart. Den Absichten des Komponisten konnte um so mehr Genüge geschehen, als er sein eigener Dichter war, was ihm von vornherein ein Uebergewicht über sehr viele andere Musikdramatiker verschaffte, mindestens in bezug auf die Einheitlichkeit der Durchdringung von Drama und Musik. Lortzings „Wildschütz", doch sein weitaus reifstes Werk, wird auf dem heutigen Theater

[1] Vergl. „Mozart in der Opernentwicklung", N. M.-Z., Jahrg. 1918, Heft 12.

gröblich vernachlässigt; man müßte ihn mindestens in gleiche Reihe setzen mit den meisten Erzeugnissen der ausländischen komischen Oper. Seine Vernachlässigung kann man doch heutzutage, wo der Tiefstand der Operette uns jeden Tag die gewagtesten Schlüpfrigkeiten „schenkt", nicht mehr gut mit der etwas scharfen Würze erotischer Komik begründen, die man im „Wildschütz" findet; zudem söhnt die allenthalben bemerkbare gutmütige Ironie mit mancher Gesalzenheit des Textes und der Szenenführung vollständig aus.

Gewissermaßen eine Verquickung von Marschner-Weberscher, deutscher Waldromantik mit Lortzingschem, manchmal fast espritartigem Humor und italienischer Opernform ist zu nennen eine einzig dastehende Erscheinung, nämlich Nicolai mit seiner allein bekannt gewordenen Oper, den „Lustigen Weibern", von der freilich keine Entwicklungskeime ausgehen, die aber um so mehr Eigenwert besitzt. Die letzten Ausläufer der deutschen Singspieloper gemischter Gattung sind Flotows witziger „Alessandro Stradella" und seine „Martha", die zwar oft recht harmlos ist, musikalisch aber doch, besonders, was feinfarbiges Stimmungskolorit anbetrifft (II. Akt), manches Wertvolle enthält. Recht schwach sind Flotows Versuche auf romantischem Gebiet, wie „Indra"; die Anläufe zu exotischer Farbengebung sind nicht recht geglückt. Flotows entwicklungsgeschichtliches und ästhetisches Verdienst kann man sehen in der Einführung der vollständig durchkomponierten Form in die deutsche Oper komischer Richtung. Flotow war aber, obwohl Deutscher, im Wesen seiner Musik doch vielmehr französisch. Mehr noch und bezeichnender, als seine Opern dies tun, verdeutlicht Flotows Zwitterstellung sein bisher verschollenes, nunmehr der deutschen Bühne in einer Neubearbeitung[1] wiedergewonnenes Gelegenheitswerk, die Ballettpantomime „Tannkönig"; in der Form einer Lieblingsgattung der französischen Bühne ist das Wesen des wertvollen kleinen Werkes durchaus deutsch; Flotow gibt sich hier fast restlos und sehr glücklich als deutscher Romantiker mit starken Anklängen an Marschner, Nicolai, Mendelssohn und sogar Wagner, dessen Einfluß auf Flotow sich hier in diesem wohl letzten Werke — und nur hier — deutlich zeigt, vor allem in einer miniaturenhaften Motivmanier, die sich stark mit dem Wesen des Wagnerschen Leitmotivs deckt.

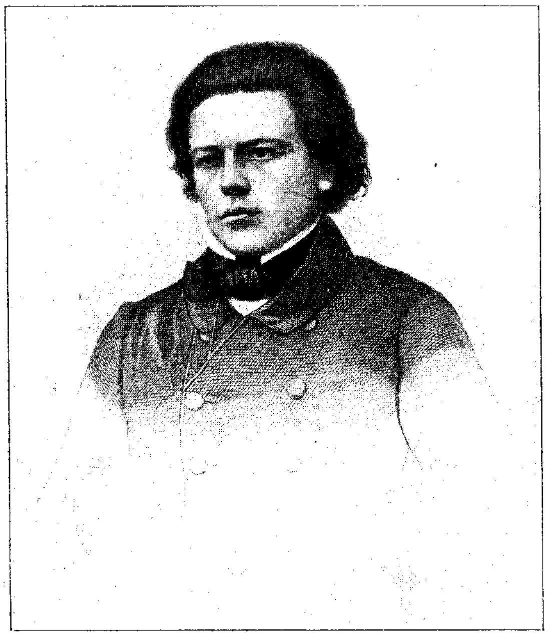
Dies Werk bringt uns auf eine wenig beachtete Form des musikalischen Dramas, die ohne den wesentlichsten Bestandteil des Dramas, ohne das Wort arbeitet. Den Anlaß zur
Entscheidendem Einfluß Kunstwerk Eindruck nach außen hin genllett-
paman konnte sich einen vollkommeneren Beethoven-Spieler deletts
all: sich mit peinlicher Genauigkeit an die Vorschriften ten,
daeisters hielt, denen der genialische Gestalter gern etwas hiuffa
voer hinwegtat, auch einen blendenderen Techniker, der ωig-
keis Uebermaß von Virtuosität hinzureißen vermag, schwerre
voer einen Künstler, der so die ausgezeichnetsten musikalispige
Bigenschaften in schönem Maße mit den vulkanischen Ausbrüun-
bener Feuerseele zu vereinen wußte, wie Rubinstein. „Ru rbe
arins Anschlag war vollendet schön," urteilt Ehrlich, „cen,
dionfärbungen fähig, in seinem Vortrage brannte immer ark
veahre künstlerische Feuer; freilich brachte es auch manchein
deel Rauch, aber wenn es rein aufloderte, dann verbreitetelte
siolanz und Wärme nach allen Seiten." Besonders bemerksch-
laert an Rubinsteins Talent war die kolossale Ausdauer, an-
tier ihn selten ein Künstler übertroffen haben dürfte. Liszt ehr
bs oft zuviel, 5—6 Stücke in einem Konzert zu spieden
Rubinstein fand nichts darin, 25—30 hintereinander ausnte
diühren. Daß das nicht immer ein Vorzug war, zeigten übrigem
verade seine Beethoven-Konzerte. So sehen wir auch hier it-
Rubinstein, daß auch das Zuviel zum Uebel ausschlagen mder
dofern das künstlerische Selbsturteil nicht veredelnd auch ag-
solches Uebermaß einwirkt.

worden war, und zwar seltsamer Weise von einem Musiker deutscher Abstammung: ich meine den 1790 erschienenen „Holger Danske" von Kunzen. Dieser Komponist begründete damit eine dänische Oper, die von vornherein national gefärbt, aber trotzdem nicht sehr fruchtbar war. (Die den dänischen Musikern viel besser liegende musikdramatische Form war stets das Schauspiel mit Musik, etwa in der Form von „Preziosa" oder „Sommernachtstraum", und hierin wurde von Kunzens Nachfolger Kuhlau an bis auf den heutigen Tag sehr Eigenartiges und Wertvolles geleistet.) Der Bedeutendste auf dem Gebiet der Oper, oder besser, der einzige Bedeutende war J. P. E. Hartmann. Wirklich erfolgreich war aber auch von seinen Opern nur eine: „Liden Kirsten" (Klein-Kirsten), die in Dänemark zu ähnlicher Volkstümlichkeit gelangt ist wie unser „Freischütz" bei uns; und zwar mit Recht. Denn wie der „Freischütz" **die** deutsche Oper, so ist „Liden Kirsten" **die** dänische. Daß sie abgesehen von ihrem nationalen Charakter auch großen Eigenwert besitzt, hat Liszt anerkannt dadurch, daß er das Werk sehr bald nach seinem Erscheinen (1846) für Weimar selbst übersetzte und dort aufführte. Eine Vorführung würde sich auch auf dem heutigen deutschen Theater lohnen. Hartmann benutzte das Schema des Singspiels, war aber im Wesen durchaus eigenartig national, obwohl sich der Einfluß der deutschen Romantiker nicht verleugnet. Bei der hohen Entwicklung des Balletts in Dänemark ist es natürlich, daß der (aber durchaus national-volkstümlich gefärbte) Tanz breiten Raum in Anspruch nimmt.

Hartmanns Wert liegt jedoch nicht nur in seiner Eigenschaft als einzig bedeutender dänischer Opernkomponist (vor 1850); er war es auch, der das selbständige dänische Ballett zum Höhepunkt seiner Entwicklung führte und zu allgemeiner Bedeutung brachte. In der richtigen Einsicht, daß seine musikdramatische Begabung für die Oper nicht ausreichend war, schuf er, anstatt in der Oper Mittelmäßiges zu leisten, lieber Mustergültiges im romantischen Ballett, also auf einem noch ziemlich jungfräulichen Gebiet (die einzige bedeutendere Erscheinung war bis dahin Frölichs „Waldemar" gewesen), das für die stets sehr national gesinnten dänischen Musiker ähnliches Neuland wurde wie das Musikdrama Wagnerscher Richtung für die Deutschen. Eine große Verwandtschaft liegt besonders in den nationalen Bestrebungen beider Gattungen und damit zusammenhängend in der Stoffwahl. Wie Wagner hat auch Hartmann — und früher als jener — eine „Walküre" geschrieben; wie Wagner griff er dabei auf die altgermanische Edda zurück, aber ohne sie, wie dies Wagner tat, irgendwie zu verändern. Die andern großen Werke Hartmanns, „Thrymskviden" (die Sage von Thrym), „Arcona" und „Et Folkesagn" (eine Volkssage) sind ebenfalls der Nationalsage entnommen.

Die Vervollkommnung der Ballettpantomime wirkte auch aufs Ausland zurück, vor allem auf Frankreich, das Mutterland der nunmehr so reich entwickelten Kunstgattung. Es zeigten sich auch dort Bestrebungen zur Weiterentwicklung, doch hielt man in der Stoffwahl ganz die alten französischen Bahnen ein: Antike und eine Art exotischer, nicht nationaler Romantik. Hauptvertreter war ein ausgezeichneter Musiker, Délibes, dessen außerordentlich wertvolle Musik zu „Coppélie", „Sylvia", „Naila" eigentlich zu schade ist für diese mittelmäßigen dramatischen Vorwürfe. Sie reichen als Ganzes nicht an die dänischen Balletts heran. Deutschland brachte, abgesehen von Flotows „Tannkönig", der sicher mit durch die dänischen Werke beeinflußt wurde, auf diesem Gebiet zunächst so gut wie nichts hervor; erst viel später erschienen einige ziemlich schwache Werke dieser Gattung, ganz abhängig von der französischen Richtung des Balletts.

Die Dänen haben im Ballett ihren Platz durchaus behauptet, erst die Russen haben in neuester Zeit ihnen darin den Rang streitig gemacht. Auch bei diesen fanden wir von Anfang an ein ähnliches Bestreben auf musikdramatischem Gebiete wie bei den Dänen; die russische Oper war von Anfang an national-romantisch. In den Rahmen unserer Abhandlung fällt eigentlich nur Glinka. Er war in Deutschland bei den



Anton Rubinstein (Jugendbild).

Romantikern in die Schule gegangen und zeigt in seinen Opern auch Lortzingschen Einfluß. Die Haupterscheinungen sind Glinkas „Leben für den Zaren" und „Ruslan und Ludmilla", im Wesen echt russisch, im Stile den deutschen Singspielopern vergleichbar. Ganz im Gegensatze zur deutschen Oper zeigt sich aber eine große Vorliebe für Ballett. Glinka blieb eine ziemlich vereinzelte Erscheinung zu damaliger Zeit. Erst viel später gewann die russische Oper, vor allem durch die Bestrebungen Rubinsteins, größere Bedeutung. Auch hier strebte das selbstsüchtige Ballett nach Emanzipation, die ihm auch in der jüngsten Zeit glückte.

Die deutsche Singspieloper versandete mit Flotow. Als allerletzter Vertreter der älteren deutschen halbernsten Oper singspielmäßigen Stils ist zu nennen Brüll mit seinem „Goldnen Kreuz". (Cornelius „Barbier" ist stilistisch durchaus der nachwagnerischen Entwicklung beizuzählen, ebenso die „Widerspenstige" von Goetz.)[1]

(Fortsetzung folgt.)

Zur Erinnerung an Anton Rubinstein.

Von Bertha Witt (Altona).

Um Rubinsteins Bedeutung voll zu ermessen, ist es nötig, sich in jene Zeit zurückzuversetzen, welcher er angehörte. Darf man immer auch jenes Wort Schillers von den Mimen, denen die Nachwelt keine Kränze flicht, mit mehr oder weniger Recht auf den Virtuosen anwenden, so ragt zwar der riesenhafte Schatten jenes genialen Russen noch weit in unsere Zeit hinein, ohne daß doch noch ein unmittelbares Fortwirken dieses Verhältnis begründete. Seine Werke sind so gut wie mit ihm ins Grab gesunken, und von dem großen klavieristischen Dreigestirn Mitte des 19. Jahrhunderts, Liszt, Bülow, Rubinstein, hat bekanntlich nur ersterer sich als Komponist vollständig zu behaupten vermocht. Dennoch ist die Bedeutung Rubinsteins in seinem pianistischen Wirken weitaus nicht erschöpft. Wohl nennt man ihn den ganz unbestritten bedeutendsten Klavierspieler, — es sei dahingestellt, ob mit absolutem Recht, denn unübertroffen kann der Künstler genau genommen nur bedingungsweise sein, soweit er innerhalb seiner Kunst den Begriff einer von persönlicher Prägung abhängigen, nur einmal möglichen gewissen Art vertritt; wohl überragte er an vulkanischem Temperament sowohl wie an unglaublicher Ausdauer alle seine Genossen, allein nicht das macht es, da sich selbst darin noch immer etwas von Einseitigkeit dokumentiert. Aber die ganze große künstlerische Persönlichkeit mit ihrer durch Liebenswürdigkeit wie Genialität gleicherweise gewinnenden Wesensart, mit dem Uebermaß von Temperament, Willens- und Gestaltungs-, um nicht zu sagen Schöpfungskraft, die an sich positiv, in der Gesamtheit ihrer Erzeugnisse allerdings zum Teil das Gegenteil davon war, — alles das machte Rubinstein zu einer Künstlererscheinung, die auch der Nachwelt noch Bewunderung in hohem Maße abzwingt. Betrachten wir überdies jeden Künstler als eine Erscheinung, von der in irgend einer Beziehung etwas zu lernen — und sei es nur aus ihren Nachteilen —, irgend etwas für die musikalische Weiterentwicklung der Menschheit zu verwerten ist, so war Rubinstein eine der vornehmsten darunter.

Das eigenartige Moment des hinreißend Genialen, das den Künstler am Klavier kennzeichnete, wird in der Vermischung russisch-asiatischen Vollbluts mit deutscher Musik und Kultur zu finden sein. Bei Tschaikowsky haben wir eine ähnliche Erscheinung, wenn auch vielleicht schon abgeklärter und dabei doch das spezifisch Russische an sich mehr betonend. Rubinsteins Mutter war von deutscher Abstammung, dabei eine ausgezeichnete Klavierspielerin, — also auch ein Beweis für die Gültigkeit der musikalischen Vererbungstheorie. Trotz der Moskauer Ausbildung unter einem Franzosen bleibt der Einfluß deutscher Musik doch immer vorwiegend, umsomehr, als Rubinstein sich auf Liszts Rat nach Berlin wendet und in steter Berührung mit deutschen Musikern sein Studium fortsetzt. So findet Hans von Bülow später keinen Anstoß daran, ihn als Welt-, d. h. als deutschen Komponisten zu bezeichnen, ungeachtet, daß er nicht irgend eines Deutschen oder gar Wagners, sondern durchaus seine eigenen Bahnen wandelt.

Erscheint uns indessen auch in dieser Beziehung das Urteil Bülows unanfechtbar, so kann man doch nicht seine übrige Begeisterung über Rubinsteins kompositorische Begabung ganz bedingungslos teilen. Denn der Komponist wandelte durchaus auf Pfaden, die von seiner eigentlichen Bestimmung weit abführten. Seine Klavierkonzerte vermochten in den Konzertsälen nicht heimisch zu werden, und von der Oper behauptete er selber, „sie sei eine untergeordnete Gattung unserer Kunst." Trotzdem zieht es ihn mit unwiderstehlicher Gewalt immer wieder, seine Kraft hier einzusetzen. In den letzten Jahren

[1] Weder Cornelius (im „Barbier") noch Goetz sind zu den Wagner-Nachfahren zu rechnen. D. Schriftl.

ſeres hat Lortzing aber ... ...vorwiegend komi
htung geleistet mit seinen Werken „Zar", „Waffenschm
) besonders „Wildschütz". Lortzing war übrigens durch
ht so sehr „deutsch", wie man immer glaubt. Er ma
) im Gegenteil die Errungenschaften der verschieden
pernstile zunutze, wo er konnte; so die der Opéra comi
enn er in seine Opern rhythmisch (2/4-Takt) und melod
cht französisch anmutende, chansonähnliche Lieder
eut (Brautlied im „Zar", „War einst ein junger Spring
ld" im „Waffenschmied"). Selbst der großen italienisc
rie zollte er seinen Tribut in der meistens weggelasse
roßen Zarenarie („Zar", I. Akt), in der polonäsenarti
Dakapo-Arie des Grafen im „Wildschütz". Der Auf
Ban Betts im „Zar" ist ganz nach dem Muster italienis
Buffo-Arien gestaltet, etwa wie die des Bartolo im „Figa
Darauf, daß Lortzing wie alle bis jetzt erwähnten deutsc
Komponisten bei Mozart in die Schule gegangen ist, brau
ch als auf etwas Selbstverständliches wohl kaum hinzuwei
Wohl am meisten Mozartschen Geist von allen deutsc
omischen Opern atmet Lortzings „Wildschütz", und z
gerade jenen seltsamen Geist der Ironie, den wir in „C
fan tutte" finden, hier bei Lortzing vielleicht noch in viel m
Einzelheiten ausgeprägt als selbst bei Mozart. Den Absich
des Komponisten konnte um so mehr Genüge geschehen,
er sein eigener Dichter war, was ihm von vornherein
Uebergewicht über sehr viele andere Musikdramatiker
schaffte, mindestens in bezug auf die Einheitlichkeit der Du
bringung von Drama und Musik. Lortzings „Wildschü
doch sein weitaus reifstes Werk, wird auf dem heutigen The

beschäftigte ihn ein Problem, in der geistlichen Oper eine neue Musikgattung zu schaffen. Den Erfolg dieser Idee hat er nicht mehr erlebt, war aber von demselben keineswegs überzeugt, nennt er selber doch seinen Moses die unpraktischste Arbeit, die ein Komponist vornehmen konnte. „Fürs Konzert zu theatralisch — fürs Theater zu oratorisch." Natürlich liegt der Grund seiner negativen Produktivität tiefer als in dem Kultivierungsversuch praktisch unfruchtbarer Musikprobleme. Aber die Ueberproduktion, der Rubinstein sich befleißigte, erscheint uns hier mehr ausschlaggebend, als das Fehlen wirklicher Begabung, und der Mangel an künstlerischem Selbsturteil verdarb bei ihm, was schöpferisches Talent an Werten zutage förderte. „Rubinsteins Produktivität hat etwas Phänomenartiges," äußert Bülow. „Bedenkt man, was er bis jetzt in den schwierigsten, ernstesten — nicht bloß die Erfindungs-, sondern die Gestaltungskraft anspannendsten und aufreibendsten — Gattungen hervorgebracht, so darf einen vor einer zukünftigen Gesamtausgabe seiner Werke eine Art Schwindel ergreifen." Bülows Bewunderung geht übrigens entschieden zu weit; das „barbarische Element" in seinen Kompositionen mag man gelten lassen, das „Beethovensche" darin hat sich nicht als bemerkenswert, zum mindesten nicht als Brahms überlegen erwiesen. Rubinsteins Kompositionen konnten nur kurze Lebensdauer beanspruchen, weil die Einheitlichkeit des Stils in entscheidendem Maße fehlt und in ihnen absolut Wertvolles mit absolut Wertlosem sorglos zusammengemischt ist. Geniales Produzieren und die Anhäufung negativer musikalischer Ideen heben sich gegenseitig auf. Eine um so rätselhaftere Erscheinung an einem Künstler, der reproduktiv über die Musik zu gebieten wußte, wie nur die Auserwählten unter seinesgleichen. Eine reiche, vulkanische, dabei doch vertiefte, auf unerhörtes Miterleben eingestellte Natur, prägte er seinem Spiel den Stempel des Einzigartigen, in seiner Art nicht Erreichten auf. In Unmittelbarkeit, in den Anlagen, in allem, was nicht gelehrt noch gelernt werden kann, sagt Ehrlich von ihm, sei er fast der begabteste Künstler seiner Zeit.

Man wird ihn in klavieristischer Hinsicht weder mit Liszt noch Bülow vergleichen können; sie mögen sich gegenseitig ergänzen, stehen aber doch jeder für sich einzig da. Wenn gerade er Beethoven etwas schuldig blieb und dadurch bewies, daß es auch für ihn Grenzen gab, seien es willkürliche oder natürliche, die ihm irgendwo Halt geboten, so ist doch andererseits das Vergeistigte, geistig Vertiefte in seinem Spiel immer von entscheidendem Einfluß auf den Eindruck nach außen hin gewesen. Man konnte sich einen vollkommeneren Beethoven-Spieler denken, der sich mit peinlicher Genauigkeit an die Vorschriften des Meisters hielt, denen der genialische Gestalter gern etwas hinzu- oder hinwegtat, auch einen blendenderen Techniker, der durch das Uebermaß von Virtuosität hinzureißen vermag, schwerlich aber einen Künstler, der so die ausgezeichnetsten musikalischen Eigenschaften in schönem Maße mit den vulkanischen Ausbrüchen einer Feuerseele zu vereinen wußte, wie Rubinstein. „Rubinsteins Anschlag war vollendet schön," urteilt Ehrlich, „aller Tonfärbungen fähig, in seinem Vortrage brannte immer das wahre künstlerische Feuer; freilich brachte es auch manchmal viel Rauch, aber wenn es rein aufloderte, dann verbreitete es Glanz und Wärme nach allen Seiten." Besonders bemerkenswert an Rubinsteins Talent war die kolossale Ausdauer, in der ihn selten ein Künstler übertroffen haben dürfte. Liszt war es oft zuviel, 5—6 Stücke in einem Konzert zu spielen, Rubinstein fand nichts darin, 25—30 hintereinander auszuführen. Daß das nicht immer ein Vorzug war, zeigten übrigens gerade seine Beethoven-Konzerte. So sehen wir auch hier an Rubinstein, daß auch das Zuviel zum Uebel ausschlagen muß, sofern das künstlerische Selbsturteil nicht veredelnd auch auf solches Uebermaß einwirkt.

Zum 100. Geburtstag von Franz Abt
am 22. Dezember 1919.

Von August Richard (Heilbronn).

Lohnt es sich wirklich, des 100. Geburtstages von Franz Abt durch einen besonderen Aufsatz über diesen Komponisten zu gedenken, oder ist er nicht vielmehr bereits allzuweit aus unserem Gesichtskreis entschwunden, um heutzutage noch wirkliches Interesse und aufrichtige Anteilnahme finden zu können? Bietet die Geschichte der Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit, bietet sein Leben, bietet die Bedeutung seiner Taten und Werke auf schaffendem wie auch auf nachschaffendem Gebiet wertvolle und wichtige Anhaltspunkte und Tatsachen genug, um einer etwas eingehenderen Besprechung für würdig erachtet zu werden? Wie dem auch sei, soviel steht jedenfalls fest: es gab einmal eine Zeit — und 's ist noch gar nicht einmal allzulange her —, da war sein Name in deutschen Landen hochgeschätzt und hochgefeiert, da nahm er als Hofkapellmeister in Braunschweig volle 30 Jahre lang eine sehr angesehene und einflußreiche Stellung im musikalischen Leben seiner Zeit ein, da erklangen seine Lieder und Chöre allenthalben, stets gern gesungen und gern gehört, vieltausendfältig im Haus und im Konzertsaal. Und heutzutage? Heutzutage ist es vielleicht nicht ganz uninteressant und unwichtig, dem Grund nachzuforschen, weshalb wohl Abts Nachruhm so überraschend schnell verblaßt und erloschen, so wenig mehr von seines Geistes Spur sichtbar und lebendig geblieben ist.

Am 22. Dezember 1819 in Eilenburg in Sachsen geboren, besuchte Abt zunächst die altberühmte Thomasschule in Leipzig, studierte anfangs Theologie und dann erst späterhin wandte er sich endgültig der Musik als Lebensberuf zu. Schon während seiner Studienzeit hatte er den „Philharmonischen Studentenverein" in Leipzig geleitet, nach kurzer Anstellung als Musikdirektor in Bernburg im Anhaltischen wurde der junge, erst 22 Jahre alte Künstler zum Dirigenten der „Allgemeinen Musikgesellschaft" in Zürich berufen, wo er bald darauf auch die Leitung der Opernvorstellungen im dortigen Aktien-, dem jetzigen Stadttheater, übernahm. Im Jahre 1852 wurde er zum Hofkapellmeister in Braunschweig ernannt und 30 Jahre lang, wie schon gesagt, stand er an der Spitze der dortigen Bühne. Dann siedelte er nach Wiesbaden über und starb dort am 31. März 1885.

Nun sollte man doch wohl meinen, daß die Geschichte gar mancherlei Bemerkenswertes und Rühmliches von der künstlerischen Tätigkeit eines Mannes zu berichten wüßte, der, jahrzehntelang in hochragender Stellung an einer der vornehmsten deutschen Hofbühnen, der geistige Mittelpunkt eines reich bewegten, fruchtbaren musikalischen Lebens hätte sein können und müssen, zumal noch in einer Zeit wie der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, da die alles bezwingende Persönlichkeit Richard Wagners, der Kampf und Sieg seines Lebenswerkes, alle musikalischen Interessen aufs lebhafteste beherrschte. Doch nichts ist bekannt aus all den vielen Jahren von besonders bemerkenswerten und wichtigen künstlerischen Ereignissen an der Braunschweiger Bühne. Die durch die neudeutsche Richtung aufgestellten kühnen Gedanken und Grundsätze für das Schaffen auf musikalisch-dramatischem Gebiet, sie fanden dort keinen Widerhall, kein Interesse und Verständnis; gleichgültig und fremd, kühl und teilnahmslos stand Abt dem Sturm und Drang jener Tage gegenüber, ablehnend und abweisend verhielt er sich stets gegen die großen, grundsätzlichen Umwälzungen und neuen Forderungen, gegen die fortschreitende Entwickelung der Tonkunst seiner Zeit. Den frischen, kräftigen Pulsschlag, der damals die musikalische Welt so neu belebte, vermochte Abt nicht zu fühlen, die selbstverständlichen Verpflichtungen gegen das zeitgenössische Schaffen seiner Tage konnte und wollte er nicht erfüllen. Welch ein Gegensatz zu Franz Liszts zielbewußter, hochsinniger Tätigkeit ungefähr gleichzeitig in Weimar, der mit kühnem Mut und aufopferungsvoller Ueberzeugungstreue nicht nur den frühesten Wagnerschen Werken, sondern auch den noch unbekannten Schöpfungen eines Schumann, Cornelius, Berlio

und mancher anderer seiner Zeitgenossen den Weg in die Oeffentlichkeit erschlossen und geebnet hat. Liszts künstlerisches Wirken und Streben in Weimar ist in der Musikgeschichte der bewundernden Verehrung, des heißesten, innigsten Dankes für alle Zeiten sicher. Die Tätigkeit Abts in Braunschweig hat keinerlei sichtbare Spuren hinterlassen und ist einer wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen.

Merkwürdig ist auch, daß Abt mit keinem seiner musikalischen Zeitgenossen in näherem Briefwechsel gestanden hat, und doch waren viele derselben, zumal Schumann und Brahms, Wagner und Liszt bekanntlich nicht nur sehr fleißige, sondern auch ganz vortreffliche Briefschreiber: merkwürdig, daß Abt anscheinend niemals das Bedürfnis eines lebhaften, gegenseitig anregenden und befruchtenden schriftlichen Gedankenaustausches mit anderen führenden Künstlerpersönlichkeiten gefühlt haben sollte!

Das gleiche traurige, wenngleich selbstverschuldete Schicksal eines vorschnellen Vergessenwerdens teilt mit der nachschaffenden auch die selbstschöpferische Tätigkeit Abts. Die Zahl seiner Lieder und Chöre, auch in Bearbeitungen für Männer-, Frauen- und gemischten Chor, geht wohl in die Hunderte, und doch — wie wenig, wie verschwindend wenig ist von allen diesen Kompositionen bis in unsere heutige Zeit hinein noch frisch und lebendig geblieben? Wohl sind manche seiner Lieder geradezu volkstümlich im besten Sinne des Wortes geworden, so zum Beispiel die Lieder „Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n“ oder etwa „Wenn man beim Weine sitzt“ und besonders „Gut' Nacht, du mein herziges Kind“, wohl zieren manche seiner Chöre „Die stille Wasserrose“, „Ueber den Sternen“ oder „Waldandacht“ noch immer die Programme unserer Gesangvereine und mit Recht dürfen sie gewiß den besten Schöpfungen auf diesem Gebiet in früherer Zeit zugerechnet werden, aber wie klein und dürftig ist doch diese Auslese im Vergleich mit der reichen Fülle seiner Kompositionen! Zeitlich uns doch verhältnismäßig nahestehend — Abt starb 3 Jahre nach Wagner, 1 Jahr vor Liszt — dünkt uns der Abstand, die Kluft zwischen seinem Schaffen und Wirken und unserer heutigen Zeit so unüberbrückbar tief. Von allem Anfang seines Schaffens an hält sich eben Abt streng an die herkömmliche Ueberlieferung einer Schule, deren künstlerische Richtung sich selbst im Laufe der Jahre innerlich überlebt hatte und, als letzter Ast gleichsam eines hohlen, absterbenden Baumes, hielt er an dieser seiner alten Richtung selbst dann noch streng und hartnäckig fest, als rings um ihn herum allenthalben junges und frisches Leben siegreich erwuchs.



Franz Abt.

Die künstlerische Richtung, der Abt als letztes Glied zuzuzählen ist, baut sich einmal auf den Liedern eines Johann Abraham Peter Schulz, Karl Friedrich Zelter und Johann Friedrich Reichardt, die, zu Beginn des vorigen Jahrhunderts gerade bei der vornehmen Welt weit verbreitet und sehr beliebt, in vielen Stücken maßgebend und vorbildlich für ihre Zeit gewesen sind, zum anderen auf jenen einfach schlichten, durchaus volkstümlich gehaltenen Liedern, wie sie den anspruchslosen Weisen des alten deutschen Singspiels entstammten. Die Verschmelzung dieser beiden Stilarten ist Abt bis zu einem gewissen Grad sehr wohl gelungen: die Sprödigkeit und Dürftigkeit, zumal in der Behandlung des Klaviersatzes, wie sie der erstgenannten Richtung eignet, wußte er glücklich auszugleichen und aufzuheben durch den Reiz einer schön geschwungenen, leicht eingänglichen und leicht faßlichen Melodie, durch eine angenehme Mannigfaltigkeit der harmonischen Unterlage seiner Lieder. Eben gerade diese melodischen und harmonischen Vorzüge sichern Abts Liedern und Chören eine gewisse Bedeutung, einen gewissen Wert in volkstümlicher Hinsicht, eine Bedeutung, einen Wert, die im allgemeinen keine wesentliche Einbuße erleiden durch den stellenweise etwas reichlichen Beiguß von sentimentaler Rührseligkeit, wenngleich gerade diese Eigenart am meisten dazu angetan ist, daß manche von Abts Liedern heutzutage doch etwas abgestanden schmecken.

Eine eigentliche, innere kraftvolle Entwicklung, oder gar vollends ein unaufhaltsames Weiterschreiten und Vorwärtsdringen von einem Werk zum andern sucht man vergebens in Abts Schaffen: die tiefe Innigkeit, die süße Schwärmerei der Schubertschen und Schumannschen Lyrik bleibt auf ihn ohne jede tiefere Wirkung, so gut wie Loewes kraftvolle, lebensprühende Tonsprache; daß gleichzeitig mit ihm und neben ihm Meister wie Wagner, Liszt, Brahms lebten und wirkten, ihre bedeutendsten, unvergänglichsten Werke schufen, davon ist in Abts Kompositionen nicht die Spur eines Hauches zu erkennen. Nur so scheint es zu erklären, daß seine ehemals so viel gepriesenen, so viel gesungenen Lieder uns heutzutage mit verschwindend wenigen Ausnahmen so alt und trocken, so verblaßt und vergilbt anmuten. Während doch so viele der fast vor hundert Jahren entstandenen Lieder Schuberts bis zur heutigen Stunde noch so frisch und lebendig, „Herrlich wie am ersten Tag“, vor uns stehen, weil sie eben den vollendetsten künstlerischen Niederschlag ihrer Zeit bilden, so empfinden wir heutzutage schon Abts Lieder als veraltet und kraftlos, weil sie nicht aus dem innersten Leben ihrer Zeit heraus entstanden sind, weil Abt mit seiner Zeit und ihrer fortschreitenden Entwicklung nicht gleichen Tritt halten wollte und konnte; so ging die Zeit eben unaufhaltsam vorwärts und unbarmherzig über ihn hinweg.

Außer Liedern und Chören hat Abt nur in seiner frühesten Jugendzeit auch einige wenige Stücke, mehr für Uebungszwecke, für Klavier geschrieben: sie sind heutzutage so gut wie gänzlich unbekannt und verschollen; an die Komposition von Orchester- und Kammermusikwerken wagte sich sein Mut anscheinend nie heran: bedurfte sein künstlerisches Ausdrucksvermögen niemals dieser größeren, freieren und reicheren Form oder sagte ihm vielleicht seine einsichtsvolle Selbsterkenntnis, daß seine angeborene Begabung diese Form nicht auszufüllen vermöchte, daß der Schwerpunkt seines Schaffens ausschließlich auf dem engeren und beschränkteren Gebiet des Solo- und Chorliedes liegt? In diesem Fall freilich wäre eine solche Selbstkritik, die die Grenzen des eigenen Könnens richtig zu ermessen weiß, gewiß nur der Anerkennung und des Lobes wert.

Und nun schließlich noch ein kurzes Wort über unsere heutige Stellung zu Abt. So wenig als in diesen vorstehenden Ausführungen die Schwächen und Mängel in seinem Schaffen verschwiegen werden durften, so fordert doch auch andererseits eine ausgleichende Gerechtigkeit, festzustellen, was uns Abts Werke heutzutage noch gelten und bedeuten. Und so sei denn zugegeben, daß manche von Abts Liedern immer noch stets einen angesehenen Platz im musikalischen Leben zu Hause und in der Schule einnehmen, wo nur immer Sinn und Freude an leichter, anspruchsloser, aber dabei doch auch guter und gehaltvoller Musik herrscht, daß manche seiner Chöre in unseren Männergesangvereinen immer noch geschätzt und beliebt sind und dort stets Zustimmung und Beifall finden. Und damit haben Abts Kompositionen eine nicht eben große, aber in ihrer erzieherischen Bedeutung auch nicht zu unterschätzende Aufgabe zu erfüllen, denn jedenfalls steht die einfach bescheidene und natürliche Art der alten Abtschen Weisen turmhoch über den aufdringlichen

Schlagern der heutigen kitschigen Operettenfabrikation und gerade in dem heißen, aber unumgänglich notwendigen Kampf gegen den Schund in Wort und Ton bilden seine Lieder und Chöre eine wertvolle, tüchtige Waffe. Drum wollen wir das Gute, das in Abts Schaffen trotz allem enthalten ist, mit Dankbarkeit freudig anerkennen und, was sich bis jetzt als lebensfähig und lebenswürdig in unsere heutige Zeit hinein erwiesen hat, auch weiterhin aufrecht zu erhalten suchen.

Robert Heger: Ein Fest auf Haderslev.

Oper in drei Akten.

Erste Aufführung im Nürnberger Stadttheater am 12. November 1919.

Aus der düsteren Novelle Theodor Storms, wo der Schloßhauptmann von Haderslevhuus an die Bahre seines letzten Kindes den heimlichen Geliebten zum Hochzeitsfest zu Gaste lädt, las ein bühnensicheres Auge die typischen Bestandteile eines romantischen Musikdramas heraus: da ist die dämonische Burgherrin Wulfhild, die einst dem „rauhen Ehegespons“ den Giftbecher gereicht hat und sich den reinen und lichten Wolf Lembeck gewann, um in Liebesgluten der Tat zu vergessen; da ist ihr Vertrauter Gaspard der Rabe, in verzerrtem Liebestriebe ihr anhangend und ihr böser Geist; da ist Dagmar, zärtlich behütete Unschuld, bis sie ihn sah, der ungefragt nach Name und Art vor ihr stand, und dem sie verfallen ist in webender Sommernacht — dem Ritter, der sein Haus flieht, die Stätte der Gifthexe, und schuldig-unschuldig einbrechend in Burg- und Seelfrieden, mit der reinen Geliebten der Liebe Los erfüllt; endlich auch der Alte, der eigentlich tragische Held, Träger des Schicksals der Burg, dem „das große Sterben“ Frau und Kinder dahingerafft bis auf die Jüngste — die aber geht ihm nun dahin, versengt in der Glut verbotener Liebe, mit dem letzten Wunsch, daß des Geliebten Auge noch einmal auf ihr ruhe, und der Alte muß ihn in Frieden ziehen lassen. . . . Waffengetümmel nach der Ueberraschung der Liebenden; die Nachtigall bei der Erwartung des Geliebten, das Käuzchen draußen, beim Sterben in der Kemenate; Requiem und Windlichter um die Bahre, Totenklage des Alten — ein schweigender Chor — Sonnenaufgang.

Es soll mit dieser Aufreihung der tragenden Merkmale des Opernbuchs nicht der Anschein erweckt werden, als wollte ein Zuviel an theatralischen Bewußtheiten getadelt werden, aber — die Kritik lebt nun einmal von einer gewissen Selbstquälerei — man hält doch nach der unbedenklichen Wahrnehmung all dieser gemeisterten und nirgends unfeinen Bühnenmomente um so nachdenklicher Umschau nach den Einmaligkeiten, den Wagnissen, den „Sprüngen ins Dunkle“ der schöpferischen Persönlichkeit und findet hier freilich wesentlich weniger zu sagen; weder im dramatischen Organisieren noch in der Versgestaltung, noch auch in der Tonsprache. Es handelt sich eben um den Typus einer Gebrauchsoper des musikalischen Idealismus, um ein von aller Skepsis freies Glaubensbekenntnis zum Musikdrama Richard Wagners, das vermöge des großen Könnens und der sittlichen Künstlernatur des Dichterkomponisten schlechterdings zu einer Apologie wird für die Lebenskraft jenes Stils auch noch in unseren Tagen. Andere mögen hier anders urteilen und mehr auf die Durchsetzung des Werkes mit den seit Wagner neu errungenen Gestaltungsmitteln achten; der Verfasser dieser Zeilen kommt in erster Linie zu jener Würdigung, weil er von jeher den dramatischen Gebrauchswert der Wagnerschen Musik als ihre allein mögliche Urteilskategorie ansieht und der Meinung ist, daß die Bekenntnisqualitäten eines Tonheroen in einer darstellerischen Musik überhaupt notwendig niedergehalten seien. Der Leser möge daher um so mehr überzeugt sein von der inneren Bedeutung der Hegerschen Kunst, wenn festzustellen ist, daß das Werk auf keinen Fall als ein Ausfluß epigonenhaften Verstands wirkt, sondern einen einheitlichen, gereiften Künstlercharakter offenbart, der seine Ideale musikdramatischen Schaffens, seine Gestaltungsimpulse und sein technisches Wissen zur Kongruenz gebracht hat. Es ist in diesem Sinne ein ehrendes Zeugnis seiner Künstlerschaft, daß er die spezifischen Reizmittel der jüngsten Opernliteratur, die ihm von seiner Dirigentenpraxis her wohl in vollem Maße zur Verfügung gestanden hätten, verschmäht und sich zu dem eigentlichen Wagnerschen Pulsschlag, zur psychologischen Symphonie als Handlungsparallele bekennt. Der Vergleich mit einigen vornehmen Werken aus der älteren Wagner-Schule, etwa der Schillingsschen „Ingwelde“, liegt nahe (welch letzterer im Gesamtwert die Hegersche Oper kaum nachstehen dürfte). Nach einer anderen Seite zeigt sich ein eklektischer Zug Hegers: eine Vorliebe für den Arienbau in der großen romantischen Oper. Diese Vorliebe hat absichtlich schon bei der Szenenführung, die mehrere große Selbstgespräche und Erzählungen bietet, mitgewirkt. Das Wagnis ist ohne jede Gefahr für die Einheitlichkeit des Stils gelungen und verschaffte ohne Zweifel wesentliche Voraussetzungen für die große Gesamtwirkung: das Bekenntnis zur Gesangsmelodie erweckte ein starkes Echo und hätte sogar, zumal in der Soloszene des Tenor (Wolf), noch um mehrere Grade selbstbewußter ausfallen dürfen, ohne dramatische Forderungen zu verletzen. Bemerkenswert erscheint uns auch die dramaturgisch vollgültige Wirkung, die mit dem uralten Mittel, Expositionsbestandteile und Zwischenaktionsgeschehnisse in Soloszenen erzählen zu lassen, gewissen Theorien zum Trotz, erreicht werden konnte. In solchen nicht schulgerechten Zügen war uns das Werk fast am liebsten; wir rechnen dazu auch den altromantischen beschwörerischen Gesang des Gaspard am Schluß des ersten Aktes, die weitgesponnene, sich selbst überlassene Orchesterlyrik vor der Liebesszene, das vollsaftige richtige „Ensemble“ nach der Entdeckung, das man um ein Vielfaches verlängert wünschte, des Alten Erzählung „vom großen Sterben“, ein erhabener „Totentanz“ musikalischer Vision, aus den Tiefen eines bis zum Grund reinlichen Künstlergemütes aufsteigend (freilich im Verhältnis zu dem spezifischen Formungsmaterial und nach dem vorgenommenen Strich noch zu lang), endlich die musikalisch vielleicht schönste Stelle zu Dagmars Tod. Es ist jene „Sympathie mit dem Tode“, von der Thomas Mann spricht. Ein edles Werk, gerade heute dreifach willkommen, in einer Zeit, wo das Volk im Besitz seiner ethischen Symbole verarmen zu müssen scheint. In romantischem Pathos spiegeln sich Ewigkeiten vom menschlichen Gut und Böse; zu ihnen weist — nicht ein Eroberer, aber ein priesterlicher Diener deutscher Werkkunst.

Fast alle Rollen sind von äußerster Dankbarkeit, sehr gesanglich gesetzt und mit wirksamen Steigerungen ausgestattet. Die Hauptszenen haben eine unfehlbare große Linie. Dies war in erster Linie bestimmend für die außerordentlich unmittelbare Wirkung des Werks, dem zum Schluß ein beispielloser Erfolg beschieden war. Selbst wenn der Affekt des Publikums nicht durch die Anwesenheit und Mitwirkung Hegers und die willkommene Gelegenheit, dem mehrjährigen Opernleiter freudig Dank zu sagen, zu dieser zwanzigminutigen Huldigung gesteigert worden wäre, hätte die deutlich spürbare Unmittelbarkeit der Wirkung die Lebensfähigkeit dieser Oper erwiesen. Eines noch: man wird dem fast vierstündigen Werk bei seinem künftigen Lebensweg noch die Ausschiffung mehrfacher unergiebiger und belangloser Teile wünschen müssen und soll besonders im Vorspiel, im Orchesterzwischenspiel des letzten Aktes, in den Szenen mit der alten Base und in der Totenklage mit Strichen recht großzügig sein. Doch hier endet nun die Kritik und es hat die Praxis das Wort.

Die Aufführung gestalteten die Hingabe und der Glaube der Künstler an die Berufenheit ihres Führers zu einem Prunkstück der Leistungsfähigkeit des Theaters. Frl. Falk (Dagmar), Herr Langefeld (Ravenstrupp), Herr Spivak (Rolf) haben ihre trefflichen Stimmittel kaum je besser zur Geltung gebracht als hier. Geradezu genial aber gestaltete Walter Eckard, damit den ersten Akt tragend, die Rolle des Gaspard: ein Nachtalb, knüllend das Schicksal der Verstrickten, allein gelassen auf dunkler Bühne, schreit er sich seine eigene Verstoßenheit herunter. . . . Um dieser Szene willen muß München die Oper geben: mit seinem Bender.

Dr. Hans Deinhardt.

G. Schjelderup: „Bruderovet“ (Brautraub).

Oper in zwei Akten.

Uraufführung in Kristiania am 18. November 1919.

Die junge Opernbühne „Opéra comique“, die in diesem Monat ihr einjähriges Bestehen feiert, brachte am 18. November den „Brautraub“ von Gerhard Schjelderup zur Aufführung.

Die schöne Orlog wird von ihrem Vater gezwungen, den reichen Odd zu heiraten. Am Hochzeitsabend kehrt ihr Geliebter, Torolf, von den Soldaten zurück, reißt die Braut aus den Armen des Bräutigams und entflieht mit ihr in die Berge. Die beleidigte Sippe Odds, mit diesem an der Spitze, folgt ihnen; Odd erschießt seinen Rivalen Torolf — und Orlog springt vor seinen Augen in den Abgrund.

Dieser Handlung in ihrer fast brutalen Kürze hat Schjelderup durch seine Musik eine besondere Weihe verliehen. Die Naivität der Handlung, die Unwahrscheinlichkeiten, die das Libretto ab und zu aufweist — alles verschwindet in diesem Hohelied der Liebe. Mit einer geradezu wilden Energie hat Schjelderup sich über die Schilderung der Leidenschaft Torolfs und Orlogs geworfen, von den ersten Takten der Ouvertüre bis zum Todesschrei Orlogs durchzieht ihr Brausen das Werk, hält den Hörer im Bann und läßt ihn Höhenluft, nordische Höhenluft, nicht nur ahnen, sondern wirklich fühlen. Die Musik ist norwegisch und doch auch wieder nicht norwegisch in dem Sinne, wie wir das bei Grieg, Sinding, Svendsen u. a. kennen. Ein Springtanz, ein Bauern-Hochzeitsmarsch, zwei nationale Ausdrucksformen, die eben nur norwegisch sein können. Aber der Aufbau des ganzen Werkes verrät einen ganz anderen Werdegang Schjelderups: Im Unterbewußtsein der Empfindung durchzuckt es den Hörer: Tristan! Ich glaube, Schjelderup ist der letzte, der seine „Wagner-Schule“ verleugnet. Epigone im besten Sinne des Wortes. —

Möge dem wirklich fesselnden Werke Gerhard Schjelderups ein Siegeszug über alle nordischen Bühnen und vielleicht auch über die des Auslandes beschieden sein.

Hans Mauke.

H. v. Waltershausen: „Die Rauensteiner Hochzeit".

Uraufführung im Bad. Landestheater in Karlsruhe am 21. November.

Seinem schon während des Krieges gefaßten Plan, die Karlsruher Oper durch nachhaltige Pflege wertvoller und auch dem deutschen Kunstempfinden nicht zuwiderlaufender Werke einer neuen Blütezeit entgegenzuführen, hat der Operndirektor Fritz Cortolezis, durch den furchtbaren Zusammenbruch Deutschlands gezwungen, wenigstens in dem gehofften und in seinen Anfängen auch vorbereiteten Umfange entsagen müssen. Unser aller Wünsche sind bescheidener geworden, und so auch die seinen. Trotzdem hält er an der früheren oder späteren Verwirklichung seiner Absichten fest, und er kann das, weil er am Badischen Kultusministerium, das volles Verständnis für die Lage der deutschen Kunst und das hat, was ihr nottut, einen starken Rückhalt findet.

Als erste der Opern, die für Karlsruhe in Aussicht genommen sind, ging H. v. Waltershausens „Rauensteiner Hochzeit" über die Bretter des Bad. Landestheaters und errang sich, dank einer vortrefflichen Wiedergabe des an dichterischen, musikalischen und ethischen Werten reichen Werkes, einen starken Erfolg. Der Fabel liegt das schimpfliche jus primae noctis zugrunde, die dichterische Behandlung aber weiß ihm, eine historische Notiz frei verwertend, nicht nur alles Widerliche zu nehmen, sondern ihm eine sittlich reine Wendung abzugewinnen, die letzten Endes ermöglicht, das vergangenen Anschauungen entstammte führende Motiv des dramatischen Geschehens in eine allgemeine Fassung zusammenzuschließen, deren Deutung auf unsere Zeit von selbst gegeben ist. Es ist jedoch keineswegs nebensächlich, daran zu erinnern, daß Waltershausen die Operndichtung bereits 1915 geschrieben hat. Ahnte, fürchtete die Sehergabe des Dichters den Zusammenbruch, wollte er warnend mahnen, mahnen an die Einigkeit, an das sittliche Bewußtsein, die Urquellen aller Stärke des Deutschtumes? War das der Fall, so sicherlich nicht im Sinne des alten Sprüchleins: „Haec fabula docet". Das wäre unkünstlerisch gewesen und deshalb nicht Waltershausens Art. Die Fabel erwächst aus dem Gegensatze von sittlich freier Lebensanschauung und dunkler Enge des Empfindens, von reinem Menschentum, das keinen Unterschied des Standes als unüberbrückbare Kluft anerkennt und der geistigen Dumpfheit spießerlich eingeschnürten Empfindens. An die Stelle des alten Herrenrechtes auf den ersten Besitz der Braut des Hörigen ist der Jungfernzins getreten. Der Rauensteiner Beck, dessen Tochter Wendela dem Bürgerssohn Dietz angetraut werden soll, gibt ihn dem Zinsgrafen Lenz in falscher Münze, und Wendela, von Scham übermannt, kann das ihr zu sagen auferlegte Jungfernsprüchlein dem jungen Grafen nicht zu Ende sagen. Da entführt der sie auf sein Schloß. Doch seine Mutter wehrt seinem wilden Werben und schützt Wendela. Der Graf besteht auf seinem Rechte, weist die ihm zugedachte welsche reiche Braut und das ihm nachgetragene Geld trotz rechter Münze und Maßes zurück und läßt den Juden, dem er Gold schuldet und der ihm kupplerisch naht, hinauswerfen. Doch sein Pochen auf seinen Herrenstandpunkt zerschellt an Wendelas Reinheit und er läßt sie in Frieden heimwärts ziehen. Liebe und Sehnsucht des Grafen folgen ihr. Wohl ist auch ihrem Herzen Lenz, der in der letzten Stunde ihres Begegnens zum Manne geworden ist, nahe gekommen, doch wankt ihre Treue zu Dietz nicht. Der aber achtet sie jetzt, ihren Worten nicht glaubend, einer Dirne gleich, und da stirbt die Vergangenheit in ihr. Mit seinen Freunden hat Dietz dem Grafen aufgelauert und ihn gefangen. Dessen Leben wäre verloren, träte nicht Lenz' Mutter als Zeugin für Wendelas Unschuld auf. Die aber löst sich nun von Dietz und folgt Lenz als Burgfrau. Lenz aber hebt die Verpflichtung der Bürger zum Bezahlen des Jungfernzinses auf und schickt seinen Spielmann durch die Lande, von der neuen Zeit Kunde zu geben. Jeder (dies der führende Gedanke) hat von seinem Sonderrechte zugunsten der Gesamtheit einen Teil zu opfern und nur in gemeinsamem Wirken führt alle das Bewußtsein der sittlichen Pflicht und der Menschenwürde den Weg aus dem Dunkel ins Licht, wo neue Kräfte sich regen und entfalten können. Ohne diesen auf die Allgemeinheit gewendeten Gedanken wäre der Ausgang des Stückes, soweit er wenigstens den im Grunde genommen und von Haus aus unschuldigen Dietz betrifft, nicht ohne weiteres möglich. Nur wer den Grundgedanken des Werkes recht erfaßt, wird in dem Chorabschlusse, der ihn in allgemeiner Fassung in einem vollstimmigen, im Flehen für eine neue Zukunft Deutschlands gipfelnden Gebete darbietet, mehr als einen Opernschluß, wird in ihm die aus dem Geschiebe der Handlung mit zwingender Schärfe erwachsende Krönung des Werkes erkennen. Die Gestalten der Dichtung sind klar gesehen und vortrefflich, ohne Breite, aber in ihrer Wesenheit durchaus plastisch charakterisiert. Die Sprache ist bei aller gebotenen Kürze schön und klar. Sie entlehnt das eine und andere Wort älteren Vorbildern und folgt in ihrer Fassung, ohne ängstlich und deshalb peinigend zu archaisieren, dem Grundsatze, das Dargestellte (das Werk spielt im 13. Jahrhundert) in eine altertümelnde sprachliche Gewandung zu hüllen, die dem Hörer müheloses Folgen gestattet, zu den in der Oper gebotenen reichen Kulturbildern aus der deutschen Vergangenheit jedoch in keinerlei befremdlichem Gegensatze steht. Wer gar nichts anderes kann, weil er sonst seine Kenntnisse nicht an den Mann zu bringen weiß, mag in dem Stoffe vielleicht etwas wie meistersinglichen Nachhall finden und die Anrede des Grafen an das Volk mit der Sachsens auf eine gleiche Stufe stellen wollen. Doch wäre derlei Beginnen schon um der Behandlung der beiden in sich verschiedenen Stoffe willen als ganz verfehlt zu bezeichnen.

Auch in seiner Musik ist Waltershausen ein ganz anderer als Wagner, mag man auch da und dort ein kleines charakterisierendes Motiv finden, das frisch und fröhlich durch die Partitur flattert, für die Architektonik des Werkes aber nicht von dem Belange ist wie die psychologisch-dramatische Motivik des Meisters von Bayreuth. Immerhin mag man wohl einmal Wagnersche Klänge zu hören glauben, und auch die Erinnerung an R. Strauß wird bei den silbernen Celesta-Klängen im zweiten Akte und gelegentlich auch sonstwo flüchtig wach. Derlei Dinge sind selbstverständlich Belanglosigkeiten. Im ganzen hat der Münchner Tondichter, der ein feiner und beweglicher Kopf ist, einen eigenen Stil gefunden, der sich auf die Pflege der von Pathos und Sentimentalität gleich weit entfernten, breit geschwungenen melodischen Linie richtet, und zwar so, daß die Singstimmen wieder zum Wegleiter des musikalischen Geschehens werden, daß die begleitende Musik des Orchesters zwar den Sinn der Worte ausdeutet und untermalt, in diesem Bestreben aber die Selbständigkeit der Melodik nicht unterbindet, und daß alle Formengrundsätze in Verbindung mit der modernen Auffassung der Akte als geschlossener Einheiten gebracht werden. Waltershausen schwebt als eine neue Opernform die eines volkstümlichen, ernste mit heiteren Elementen mischenden Spieles vor, die er mit vollem Rechte als moderne deutsche Volksoper bezeichnet. (Vergl. seine Ausführungen in Heft 2 dieses Jahrgangs der „N. M.-Z.".) Aus dem Chaos moderner Atonalität und, so bei Schönberg und noch mehr bei Schreker, oft unerträglichen und der Notwendigkeit fein abwägender künstlerischer Oekonomie ins Gesicht schlagender Polyrhythmik strebt Waltershausen, der als Harmoniker durchaus modern sensibel empfindet, keiner Dissonanz als Klangmittel oder als zufälligem Ergebnis der polyphonen Stimmführung aus dem Wege geht und auch chromatische Klangschiebungen nicht ungerne verwendet, zu möglichster Klarheit der Diktion, derart, daß er die Färbungen je nach der Bedeutung der Szenen blasser oder reicher gestaltet. Das gleiche vernunftgemäße Gesetz musikalisch-dramatischen Ausdrucks, das wir heute vielfach ganz verloren sehen, erkennen wir in seiner geschickten, schönen und zielsicheren Orchesterbehandlung angewendet, die einen reichen Wechsel der Klangausbeutung bietet, sich aber, von geringen Kleinigkeiten vielleicht abgesehen, niemals in erdrückende Ueberfülle des Klangs verliert. Diese Ausnahmefälle sind die Stellen, wo die Musik in ekstatischem Aufschwunge zu blühendster Schönheit erwächst. Sonst ist Waltershausens Musik, so erschöpfend und fesselnd ihre Ausdruckskraft auch ist, melodisch öfter durch eine gewisse Neutralität der Tonsprache zu charakterisieren. Das heißt keinen ästhetischen Fehler konstatieren, vielmehr nur erkennen, daß in Waltershausen ebensosehr der tiefempfindende Musiker, der Könner und feine Gestalter, wie der kritische Kopf beim Werke sind: der kritische Kopf hält den schaffenden Musiker, daß er über dem Einzelnen nicht das Ganze und seine Oekonomie aus dem Auge verliere.

Die Karlsruher Oper hatte dem kerndeutschen Werke eine würdige Ausstattung gegeben. Die Wiedergabe war vortrefflich und der Beifall stark und herzlich. Alle Mitwirkenden waren mit Herz und Sinnen bei ihren Aufgaben: Cortolezis, der energische und sichere Führer am Dirigentenpulte, das hochbegabte Frl. Sajiz, die Karlsruhe bald an Dresden verlieren wird, als Wendela, Marie v. Ernst, die nie versagende Meisterin, als Dame Marotte, Neugebauer als Lenz und alle anderen. Prof. Dr. W. Nagel.

O. Schoeck: „Don Ranudo".

Komische Oper in vier Akten.

Reichsdeutsche Uraufführung in Stuttgart am 25. November.

Der kritischen Betrachtung der Oper des bekannten Züricher Komponisten, die ihr Anna Roner bei der Uraufführung des Werkes gewidmet hat (vergl. N. M.-Z. 1919 Heft 15), brauche ich nur noch weniges hinzuzusetzen. Das Buch Armin Rüegers hat einige Vorzüge in kleinen witzigen Worten und ein paar leidlich gelungene Szenen. Aber die Mängel decken die Vorzüge fast zu. Neben der Haupthandlung, die an sich nicht eben reich ist, sollte eine Nebenhandlung hergehen, die jene irgendwie kreuzte. Die Entwickelung der Dinge geht viel zu langsam vor sich, allerlei Unklarheiten fehlen nicht und der Held ist für eine Lustspiel-Figur zu ernst gehalten und für eine ernste Figur zu sehr in Lustspiel- und Possenbeleuchtung gesetzt. Rüeger scheint keine intensive Beziehung zum Theater zu haben oder gehabt zu haben: er hätte sonst wissen müssen, daß Unklarheiten und Weitschweifigkeiten in Textbüchern sich rächen. Daran ist in seinem Buche kein Mangel, in dem viel zu viel geredet wird und viel zu wenig am Geschehen steckt. Schade um den Stoff, aus dem ein Dichter eine Charakterkomödie hätte machen können. Was Rüeger mit ihm geschaffen hat, ist Halbheit einer solchen und einer harmlosen Posse geworden.

Die Musik geht die bekannten Wege des Lyrikers Schoeck. Offenbar war es ihm jedoch um schärfere Charakterisierung zu tun, deren Not-

wendigkeit für den dramatischen Stil er selbstverständlich eingesehen hat. Gleichwohl ist Schoeck überall im Lyrischen stecken geblieben, ohne jedoch zu Höhepunkten breit quellender und eindrucksvoller Gefühls-Entladungen zu gelangen. Es ist ein fast unausgesetztes musikalisches bas-Relief, das er uns bietet, keine volle Plastik des Musikausdrucks. Und das trotz aller Feinheit und Beweglichkeit, mit der das Orchester spricht. Das macht, weil alle seine reichen und schönen Mittel des der Bühnenwirkung nötigen starken äußeren Zuges und der kräftigen Farbengebung entbehren. Bühnen-Realität ist ein eigen Ding, für das sich einer wohl leichter den Sinn von Haus aus mitbringt als daß er ihn zu erwerben vermöchte. Kein seelisches, kein äußeres Moment, das Schoeck sich für seine Musik hätte entgehen lassen. Aber die spezifische Bühnenwirkung bleibt trotzdem aus. Den Volksszenen fehlt die nötige Grobschlächtigkeit des Ausdrucks nicht, den anderen aber geht die überzeugende Kraft des Bühnenklanges ab. Was Schoeck an melodisch Schönem und Eindringlichem, was an reizvollen Harmonien, fesselnder satztechnischer Arbeit und fein abwägender Instrumentation in diesem seinem zweiten dramatischen Werke bietet, ist viel. Hörte ich seine Musik recht, so strebt er etwa einen Stil an, der in Mozart, Cornelius, H. Wolf und modernen Mitteln seinen ersten Nährboden gefunden hat. Aber diese Vereinigung würde höchstens Schoecks Idealismus, nicht auch seinem Theater-Instinkte ein gutes Zeugnis ausstellen können, sollte ich meinen. Und ich denke, die Geschichte gibt mir recht. — Die Stuttgarter Aufführung, die Fritz Busch ausgezeichnet leitete, wurde insbesondere durch Otto Helgers (Don Ranudo) und Alwin Swoboda (Pedro) getragen, die beide schlechtweg vollendete Leistungen boten.

Prof. Dr. W. Nagel.

Musikbriefe

Glogau. Die Singakademie Glogau sieht im Dezember 1919 auf eine 70jährige reiche Geschichte ihrer künstlerischen Betätigung zurück und feiert dieses Jubiläum durch zwei Festkonzerte mit großen Chor-aufführungen: Händel, Israel; Hugo Wolf, Elfenlied und Feuerreiter; Bruckner, Te deum. Seit Februar dieses Jahres steht die Singakademie unter Leitung von Musikdirektor Fritz Müller-Rehrmann, der vor dem Krieg als Kapellmeister am Karlsruher Hoftheater tätig war, am Feldzuge teilnahm und noch im Frühjahr eine sehr erfolgreiche Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem und Schicksalslied herausbrachte. Im Oktober veranstaltete die Singakademie einen prachtvollen Kammermusikabend des Schumann-Trios (Berlin), ferner vor dankbarstem Publikum eine Aufführung des Zilcherschen „Volksliederspiels" durch das Bardas-Vokalquartett (Berlin). Eine erfreuliche Bereicherung erfuhr das Musikleben Glogaus auch durch Gründung des Orchestervereins, der die regelmäßige Veranstaltung von Symphoniekonzerten besorgt; sein erstes Symphoniekonzert unter Leitung Müller-Rehrmanns fand begeisterte Aufnahme. Ferner erfreut sich auch die neue Musikschule Müller-Rehrmanns (Einzelunterricht, Kurse, Chorschule, a cappella-Chor) regsten Zuspruchs; somit darf unsere Stadt auf ihr aufstrebendes Musikleben stolz sein.

*

Plauen i. V. Prof. Walter Dost, der Plauener Lieder- und Chormeister, hat ein Violinkonzert für den namhaften Magdeburger Konzertmeister Otto Kobin geschrieben, das bei seiner Erstaufführung in Plauen (Philharmonischer Chor) mit großem Beifall aufgenommen wurde, da es thematisch gut erfunden, wirksam gesteigert und für den Violinisten dankbar, in gewisser Beziehung der Bruchschen Art verwandt ist. Im selben Rahmen ward die Ouvertüre zur Oper „Die Feuerprobe" gespielt, deren Klavierauszug zurzeit bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, gedruckt wird. Auch dies Werk, das nach Art der beiden Meisterstücke Rezniceks (Donna Diana) und Smetanas (Verkaufte Braut) behende vorüberhuscht, hatte Erfolg und erweckte Interesse für die für Februar 1920 in Aussicht gestellte Uraufführung der Oper, die in Plauen stattfinden soll. Dost hat endlich auch die dramatische Kantate „Frühlings-Einzug" seines Vaters Gustav Bruno Dost, Prof. der Musik und königl. Musikdirektor, langjähriger Beirat der Weltfirma Breitkopf & Härtel, in ganz neuer Bearbeitung herausgegeben und ihr damit ebenfalls in Plauen einen schönen Erfolg verschafft.

Fr.

*

Teplitz-Schönau. Das Musikleben ist auch im Sommer sehr rege gewesen. In 15 Symphoniekonzerten führte Musikdirektor Reichert neben zahlreichen klassischen Werken die I., II., IV. von Brahms, die IV. von Bruckner und Mahler, Liszt, Rich. Strauß, Tschaikowsky, Nicodé, Scheinpflug, Smetana usw. auf. Ein besonderes Ereignis waren die Mozart-Variationen und die Ballettsuite von Reger. Reicherts „Nachtmusik", „Lustige Suite" und „Mädchengestalten" entzückten durch ihre feine Arbeit. Von Reifner kamen „Die Bremer Stadtmusikanten" und „Vom Schreckenstein", sowie ein Walzer aus einem Zyklus „Tanzlegenden". Julius Weismanns „Tanzphantasie" gefiel gut. Als Uraufführung kam die lebendige und gut gearbeitete Serenade „Im Erzgebirge" von Joseph Metzner heraus, welche ebenso wie die dreisätzige, an Präludium, Choral und Fuge sich anlehnende symphonische Dichtung „Die Heimatlosen" von Wendelin Knauschner, eine Bereicherung der Literatur bildet. Edith Herma Schneider spielte Beethovens Violinkonzert sehr musikalisch, mit Hugo Löwenthal auch noch das Doppelkonzert von Bach. Das Flöten-Harfenkonzert von Mozart brachten Hrdina und Simmler. Anforge spielte wundervoll, während Lafite enttäuschte. Ein Russe, Cernowsky, sang abgeschmackt Opernarien, Cilly Zschok interessierte durch ihren Liedervortrag. Der virtuose Kocian spielte mit dem tüchtigen Gföllhofer als Begleiter, Bandler (Wien) sang Humor von Bach bis auf unsere Tage. In der Christuskirche spielt Rhodes als hervorragender Klangmeister. Im Chorleben faßt Hieke (früher Dresden) alles Material zusammen und setzt sich große Aufgaben: Liszts „Hl. Elisabeth" und Berlioz' „Faust Verdammung". — Dem durch den Theaterbrand entstandenen Mangel Rechnung tragend, wurde in den Neptunsälen ein Interimstheater geschaffen, in dem Direktor Eckert, der die vereinigten Stadttheater Teplitz und Aussig leitete, mit Puccinis „Boheme" unter Kapellmeister Hellmann die Wintersaison eröffnete und Oper, Operette, Schauspiel, und Lustspiel pflegt. Die Aufführungen stehen in Anbetracht der Verhältnisse auf gutem Niveau.

Dr. B—m.

*

Basel. Die Sommerruhe, die verschiedene dramatisch-musikalische Aufführungen zum Gottfried-Keller-Jubiläum (Festspiel Bernoulli) gebracht hatte, wurde durch ein gediegenes Bach-Reger-Konzert des Bach-Chors unter A. Hamm bei Anlaß der Schweiz. Predigergesellschaft im Münster abgelöst. Der Basler Geiger Markees, der sonst in Berlin weilt, wirkte mit. Am 18. Oktober begann der Reigen der Symphoniekonzerte im Musiksaal mit Adolf Busch als Solist (Violinkonzert von Dworschak und Chaconne von Reger). Hermann Suter brachte nach der Zweiten von Beethoven zum ersten Male die Romantische Suite von Reger, Op. 125, heraus, die nachher in einem der populären Konzerte wiederholt wurde. Am 1. November gastierte die Lausanner Vokalgesellschaft Motet et Madrigal mit einem ganzen Blütenstrauß alter, hauptsächlich französischer Gesänge, worunter das Marignano-Lied, in dem die Soldaten Franz I. die niedergeworfenen Schweizer verhöhnen, ein an die Rhythmik und Sprechkunst große Anforderungen stellendes Stück. Hauptmitglieder des Chors sind die Familie Barblan; der Prager Musikhistoriker Opiensky leitete. Ein überaus interessanter Vergleich entsprang aus der zeitlichen Nähe des Ukrainischen Chors, der mehrmals im Musiksaal seine originalen Volksgesänge aufführte, vom ethnographischen Standpunkt wertvoll, als ein Zwischending von Naturmusik und technischer Bemühung anzusprechen. „Pußta- und Kammermusik" stellten die Lausanner und Ukrainer dar, für die Zukunft des a cappella-Gesangs verheißungsvoll. Ein kleines Orchester brachte überdies Haydns C-Symphonie Nr. 7, das große das g moll-Concerto grosso von Händel und die schwer eingehenden, tonmalerisch ausgiebigen Rondes de Printemps von Debussy.

Baur.

*

Kristiania. Die Konzerte der vor wenigen Monaten ins Leben gerufenen Philharmonischen Gesellschaft, die abwechselnd von Georg Schneevoigt, Johan Halvorsen und Ignaz Neumark geleitet werden, haben bei allen Schichten der Einwohnerschaft Anklang gefunden. Die zweckmäßige Einrichtung, jede Woche vier verschiedene Konzerte (einschließlich einer öffentlichen Hauptprobe) zu vier verschiedenen Preisen zu geben, hat die günstigsten Erfolge gehabt. Als erste Solisten des neuen Unternehmens hörten wir Cornelis Bronsgeest und Eugen d'Albert. Halvdan Kleve spielte an einem anderen Abend eines seiner schönen Klavierkonzerte und befriedigte ungemein als Interpret seiner eigenen Komposition. Leider hat sich die Konzertleitung in den letzten Wochen ab und zu veranlaßt gesehen, bereits angekündigte Stücke wieder vom Programm zu setzen, da das Notenmaterial aus dem Auslande (wohl in erster Linie Deutschland) in letzter Stunde ausblieb. Das ist dann natürlich immer etwas schmerzhaft, wenn man statt Mahler oder Strauß mit der Ballettmusik zu Rosamunde oder der Egmont-Ouvertüre vorlieb nehmen muß.

H. M.

*

Reichenberg i. B. Das Musikleben brachte in der Winterspielzeit manch angenehme Ueberraschung. Das Stadttheater leitet der äußerst begabte Direktor Friedrich Sommer, dem wir eine Reihe sehr guter Opernaufführungen verdanken. Maskenball, Zauberflöte und Walküre erzielten ein Dutzend ausverkaufter Häuser, die Vertreter der Haupt- und Nebenrollen zeigten sich ihren Aufgaben vollkommen gewachsen; einige von ihnen dürften rasch Karriere machen, so der Bariton Joseph Hagen, der, der Not gehorchend, von der Wiener Volksoper für ein halbes Jahr übernommen wurde, dann der mit prächtigen Stimmitteln ausgestattete Tenor Richard Reißer, der vortreffliche Bassist Joseph Frank; von den weiblichen Mitgliedern bedeuten die Damen Ludwika Gritzbach (hdr.), Emma Scala (Kol.), Margarete Brayer (j. dr.) und Emmy Ulrich (Sbr.) einen Gewinn für unsere Bühne. Die Aufführung der Walküre gestaltete sich zu einem Theaterereignis. Der schöne Bau Fellners und Hellmers kommt in bühnentechnischer Hinsicht dem Werke zwar wenig entgegen, aber Spielleiter Oswald Düffek wußte mit den vorhandenen Mitteln schöne Wirkungen zu erzielen. Reißers Siegmund erweckte stürmische Begeisterung, desgleichen die Sieglinde der Margarete Brayer; einmütigen Beifall fanden Ludwika Gritzbachs Brünnhilde und Joseph Hagens Wotan Direktor Sommer leitete das Werk mit feinstem Verständnis. — Von den zahlreichen Gesangvereinen Reichenbergs kämpfen der Lehrergesangverein „Silcher" und der Männergesangverein um die Palme; ersterer brachte unter der Leitung des überaus temperamentvollen Hugo Wagner den Händelschen „Herakles" in der Bearbeitung von Chrysander erfolgreich zur Aufführung (als Solisten behaupteten sich

Frl. Steinweg, Paul Bauer und Hermann Weißenborn in Ehren, während Frl. Milli Rosa den Schwierigkeiten der Dejanira nicht gewachsen war), letzterer nahm sich in einem „Kamillo-Horn-Konzert" eines heimischen Tondichters an. Kamillo Horn (geb. 1860 in Reichenberg), derzeit Professor der Komposition an der Wiener Akademie, hat erst vor kurzem sein 50. Werk bei Kahnt (Leipzig) herausgegeben. Was seine Tonschöpfungen in hohem Maße auszeichnet, ist Schönheit der Erfindung, Tiefe der Empfindung, rhythmischer Schwung und Klarheit der Gedanken. Außer der herrlichen f moll-Symphonie, die bisher in München, Wien, Graz, Prag und vielen anderen Orten aufgeführt wurde, hat Horn zahlreiche Chorwerke, Melodramen und Lieder, Kompositionen für Klavier, Violine und Harfe geschrieben, die sich steigender Beliebtheit erfreuen. Der Chormeister des Reichenberger Männergesangvereins und der „Cäcilia", Herr Ed. Prokſch, hatte für das Kamillo-Horn-Konzert eine auserlesene Vortragsordnung zusammengestellt und erwies sich als begeisterter und begeisternder Dirigent. Von Chören gelangten die Frühlingsbotschaft, das Deutsche Festlied, das Mädchenlied und der Gotenzug zur Aufführung. Frau Margarete Zenker-Nadelfest sang mit ihrem schön geschulten, breit ausströmenden Sopran das Komponisten Wallada und Nur einmal sag, Herr W. Pinsker die Ballade Hallo Heißherz, Herr Prokſch und Frl. Biedermann spielten die Fantasie für Violine und Klavier, das Prokſch-Quartett (die Herren Prokſch, Goldgrün, Otto, Bruſcha) und Frl. Linke spielten zwei Sätze aus dem Quintett Op. 50. Allen Mitwirkenden wurde reicher, ehrlicher Beifall gezollt. Dr. J. Mosche.

Kunst und Künstler

— Persönliche Mitteilungen aus Dresden finden wir in einem Artikel der Rh.-Westf. Ztg. bestätigt: „Die deutsche Uraufführung der ‚Frau ohne Schatten' von R. Strauß, bei der sich die Zerfahrenheit und Zerrissenheit in künstlerischen und verwaltungstechnischen Dingen zeigte, hat den Stein ins Rollen gebracht. Der achtzehnköpfige Künstlerrat, der aus allen Ständen der Angestellten an der Oper zusammengesetzt ist, der — wie unglaublich es auch klingt — über die Annahme eines Werkes ebenso bestimmt wie über die Besetzung der Rollen, hat mit seinen Nivellierungsversuchen, die auf Gleichberechtigung hinzielen, sich als Hemmschuh erwiesen. Rivalität und persönliches Regiment, das den Interessen des Instituts zuwiderläuft, brachten alte Verhältnisse aus der Zeit des Matadorentums seligen Angedenkens. Wir haben in Dresden ein tüchtiges Künstlerensemble, aber der Führer fehlt, der die zersplitterten Kräfte sammelt, der die Sächsische Landesoper zur alten kulturellen Vormachtstellung erhebt. Zur Diskussion steht die Frage: Generalmusikdirektor oder Operndirektor? Seltsamerweise hat man sowohl Kapellmeister Kutzschbach als auch Kapellmeister Reiner gleichzeitig Versprechungen auf den Generalmusikdirektor gemacht. Von den auswärtigen Dirigenten werden Dr. Karl Muck und Artur Nikisch als die Heilbringer genannt. Man hat auch schon Fühlung wegen einer eventuellen Wiederberufung des Grafen v. Seebach genommen." So sieht es in Dresden aus, wo die Disziplinlosigkeit am Theater — sie allein bewirkte die skandalösen Vorgänge bei der Generalprobe zu Strauß' Oper, wie uns berichtet wird — den äußersten Höhepunkt erreicht zu haben scheint. Wie lange soll der traurige Schwindel mit der Künstlerrat-Mißwirtschaft noch weiter gehen? In Stuttgart können sich Künstlerrat, Arbeiterrat, Leitung und Ministerium nicht auf einen Kandidaten für den Intendanten-Posten einigen, und das vor allem deshalb nicht, weil nun auch noch die politischen Parteien in die Angelegenheit hineinschwatzen. Die mit Pauken und Trompeten bis in die Sterne hinein gepriesene neue Zeit hat vieles gebracht, was trauriger ist, Alberneres und Unzweckmäßigeres aber als die Rätewirtschaft bei den Theatern sicherlich nicht. Eiserne Schädel und eiserne Fäuste können dem Unfug einzig und allein steuern, der, länger fortgesetzt, die Theater und mit ihnen alle, die ihr Brot in ihm finden, ins Elend stürzen und die Kunst zugrunde richten wird.

— Der „Verein Deutscher Musikalienhändler" fordert, daß die Schutzfrist für musikalische Werke auf 50 Jahre ausgedehnt werde, um die deutschen Urheber den ausländischen gleichzustellen.

— Der mit vielen Hoffnungen ins Leben getretene Verein „Das deutsche Symphoniehaus" (Stuttgart) soll aufgelöst werden — wohl, um niemals wieder zu erstehen. Wie sollten wir auch der hehrsten Kunst einen Tempel bauen können...

— In Hamburg streikt der Opernchor, es werden daher zunächst chorlose Werke gespielt.

— An der Universität Bonn ist durch Erlaß des Ministers die staatliche Prüfung des wissenschaftlichen Gesanglehrers, die bisher nur in Berlin und Halle abgelegt werden konnte, eingerichtet worden. Zu Mitgliedern des wissenschaftlichen Prüfungsamts sind Universitätsprofessor Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn) und Prof. von Othegraven (Köln) ernannt worden.

— Dem Jahresbericht des Jenaer Konservatoriums (Dir. W. Eickemeyer) ist zu entnehmen, daß das Institut erheblich gewachsen ist: es wurde von 322 Schülern besucht. Im März wurde eine Theaterschule unter Leitung Joseph Dischners angegliedert. Eine Reihe großer Konzerte und anderer Vorführungen wurde veranstaltet. In den Lehrkörper traten neu ein: Susanne Mehlhorn (Cello), Lotte Thierbach (Violine), Gertrud Bachmann, Erna Hoppert, Lotte Königstedt (Klavier), Reinhold Gerhardt (Gesang). Die Prüfung des Verbandes Deutscher Konservatorien und Musikseminare bestanden 8 Schüler der Klavier- und Gesang-Ausbildungsklassen. Die Rudolstädter Zweiganstalt entwickelte sich gleichfalls in erfreulicher Weise.

— Unter den Mitgliedern des Wiener Opernorchesters, den Philharmonikern, ist eine Bewegung im Gange, die Oper zu verlassen und im Ausland ein großes Künstlerorchester zu bilden. Man weist darauf hin, daß kein Philharmoniker des Opernorchesters trotz aller Zulagen mehr als 1400 bis 1500 Kronen im Monat bezieht, und damit ist in Wien ein Auskommen nicht mehr möglich.

— Von den unter Leitung G. Adlers stehenden „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" liegt nunmehr der 26. Jahrgang vor, enthaltend Band 51/52, Schlußteil des „Opus musicum" von Jakob Gallus (Handl) (Motettenwerk), ferner Band VI der „Beihefte" mit Studien von Dr. Egon Wellesz: „Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708" und Dr. Albert Smijers: „Die Wiener Hofkapelle von 1543—1619" I. Die Kommission der „Denkmäler" hat ihre bisher im Verlage der Firma Artaria & Co. erschienenen Publikationen der Universal-Edition A.-G., Wien-Leipzig, übergeben.

— Unter starker Beteiligung wurde in Prag die „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst" gegründet. Die Ausbildungsklassen sollen den Unterricht im Klavierspiel, allen Streich- und Blasinstrumenten, im Gesange, sowie in den wichtigsten theoretischen und historischen Fächern, dann in der dramatischen Kunst umfassen. Zum Vorsitzenden des Ausschusses wurde der Komponist und Musikschriftsteller Statthaltereirat Rudolf L. Procházka, zum Vorsitzenden-Stellvertreter der Literarhistoriker Prof. Dr. August Sauer von der Prager deutschen Universität gewählt.

— Eugen Hildach feierte am 20. November zu Frankfurt a. M. seinen 70. Geburtstag. Er komponierte Chöre, Duette, Kinderlieder und eine große Reihe vielgesungener Lieder. In vielen musikalischen Kreisen ist Hildach noch als gottbegnadeter Sänger in bester Erinnerung; besonders waren es die Zwiegesänge mit seiner Gattin Anna Hildach, die Kunstgenüsse seltener Art darboten.

— R. von Mojsisovics (Graz) beendete einen Zyklus von Tenorliedern „Träume am Fenster".

— Fritz Koennecke, der Komponist der demnächst im Deutschen Opernhaus zur Aufführung gelangenden Oper „Maria von Magdala", hat die Musik zu einem „Sprechoratorium" vollendet, das den Titel trägt: „David und Saul". Es soll mit Ludwig Wüllner und Moissi in den Hauptrollen im Großen Schauspielhaus Max Reinhardts zur Aufführung kommen. Vielleicht bekommen wir auch noch ein Tanz-Oratorium. Höchste Zeit wäre es!

— Joseph Reiter (Wien) hat eine dem Andenken seines gefallenen Sohnes gewidmete Weihnachtsmesse und ein Te deum (nach Worten Schenkendorffs) beendet.

— Nach der Absage Straubes ist die Hoffnung, für die Leitung der Akademie der Tonkunst in München einen Musikpädagogen ersten Ranges zu gewinnen, gering geworden. Die Wenigen, die für den Posten in Betracht kämen, sind nicht frei. Es wird nun wohl ein Interimszustand eintreten, den später ein Name von Bedeutung ablösen soll. Nicht uninteressant ist die Tatsache, daß sich gegen die Berufung eines Münchener Künstlers, der noch dazu eine erfolgreiche Vergangenheit als Konservatoriumsleiter gehabt hätte, beim ersten Auftauchen des Gerüchts stärkster Widerstand aus dem Lehrerkollegium der Anstalt erhoben hat. So ist der Gedanke seiner Berufung sozusagen im Keim erstickt worden. — Der Prophet im Vaterlande....

— Kapellmeister Hugo Reichenberger von der Wiener Oper, ein geborener Münchener, wurde dem Münchener Nationaltheater von dem Wiener Institut für die Dauer der Beurlaubung des Herrn Heß, der in Madrid ein längeres Dirigentengastspiel gibt, vom 1. Dezember an zur Verfügung gestellt.

— Dr. Guido Bagier (Düsseldorf) wurde als künstlerischer Leiter in den Vorstand der Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen gewählt. Fernerhin wurde er für musikwissenschaftliche Vorlesungen an die preußische Kunstakademie zu Düsseldorf verpflichtet.

— Direktor Kehm vom Stadttheater in Bern, der Kandidat der Demokraten (Wer lacht da? Die politischen Parteien hatten nun einmal, nachdem Regierung, Künstler- und Arbeiterrat nicht einig werden konnten, die Behandlung der Frage in liebevolle Schiebung genommen), ist zum Intendanten des Landestheaters in Stuttgart berufen worden. Kehm ist Stuttgarter. Sollte das bei der Wahl mitbestimmend gewesen sein? Nach Berichten aus Bern ist Kehm der starke Mann nicht, dessen das Landestheater jetzt bedürfte. Doch warten wir ab.

— Von dem Staatsministerium für Unterricht und Kultus in Bayern wurde u. a. als amtlicher Glockensachverständiger und Glockenprüfer der Volksschullehrer Karl Böhm, Organist und Chordirigent an St. Leonhard in Nürnberg, aufgestellt. Böhm wird ab 1. Januar nächsten Jahres im Verlage von Chr. Moser in Nürnberg die Halbmonatsschrift „Kirchenmusikalische Blätter" herausgeben.

— Das Wendling-Quartett (Stuttgart) wird im Beginn des neuen Jahres eine größere Konzertreise nach Holland unternehmen.

— Das Dresdener Trio, das mit Erfolg in Holland konzertierte, ist aufgefordert worden, sich auch in England hören zu lassen. Im nächsten Frühjahr wird es auch in Skandinavien spielen und übers Jahr nach Südamerika und Holländisch Indien reisen.

— Das „Rheinische Streichquartett" hat sich aus J. Gumpert, E. Kronenberg, O. Borwitzky und P. Barth neu zusammengesetzt.

— Prof. Dr. Albert Thierfelder (Rostock) wurde zum Professor e.o. an der Universität ernannt.

— Der bekannte Musikhistoriker Dr. Kurt Sachs habilitierte sich an der Universität Berlin.

— Joseph Bachmair ist als Nachfolger M. Fests zum Organisten an der Nathanaelskirche in Leipzig-Lindenau gewählt worden. Er war Schüler Regers, Straubes und Pembaurs, stammt aus München und steht im 31. Altersjahre.

— Edwin Lendvai wurde vom Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin zur Bildung einer Kompositionsklasse veranlaßt.

— Fritz Koennecke wurde als musikalischer Dramaturg für das Große Schauspielhaus in Berlin verpflichtet.

— Francesco d'Andrade ist nach mehrjähriger Abwesenheit wieder nach Berlin zurückgekehrt.

— Benno Ziegler, früher Mitglied der Stuttgarter Oper und gegenwärtig in Karlsruhe tätig, geht an die Berliner Staatsoper.

— Die Altistin Martha Adam wurde als Lehrerin für Kunstgesang an das staatliche Konservatorium der Musik nach Leipzig berufen.

— Hans Sonderburg, dem akademischen Musiklehrer am staatlichen Gymnasium in Kiel, Kapellmeister und Musikschriftsteller, wurde vom Preußischen Kultusministerium der Professortitel verliehen.

— Der bisherige Direktor des Nürnberger Stadttheaters, Alois Pennarini, hat sich als Erster Tenor dem Hamburger Stadttheater verpflichtet.

— Am Landestheater in Koburg ist eine Kapellmeisterkrise ausgebrochen; Generalmusikdirektor Lorenz hat um seine Pensionierung gebeten. Der Grund seiner Verstimmung liegt in einer angeblich sehr auffälligen Bevorzugung des Kapellmeisters Dr. Friedmann.

— Gustav Schützendorf, der Bariton des Münchener Nationaltheaters, liegt an schwerem Typhus erkrankt in Mailand, wohin er sich zu Gesangsstudienzwecken vor einigen Monaten begeben hatte.

— Dr. Franz L. Hörth hat einen Ruf als Oberregisseur an die Berliner Staatsoper angenommen. In Stuttgart sieht man den energischen, fortschrittlich gesinnten Mann ungern scheiden.

— Kgl. Musikdirektor M. Neumann in Düsseldorf ist zum Dozent für Musikwissenschaft an die Volkshochschule zu Düsseldorf berufen worden.

— Der Leipziger Riedel-Verein wird seinen ausgezeichneten Dirigenten Franz Mayerhoff verlieren.

— Im ersten diesjährigen Konservatoriumskonzert in Jena ersang sich Reinhold Gerhardt (Leipzig), der neue Gesanglehrer am Institut, einen außerordentlichen Erfolg mit einem ausgewählten Schubert-Programm.

— In Ratibor führte als Gedächtnisfeier für die Gefallenen die Singakademie das Stabat mater von Schubert und das Requiem von Mozart unter Leitung des staatlichen Musikdirektors Ottinger aus. Als Solisten wirkten die Breslauer Sänger Martha Mirus, Margarete Teichmann, Karl Mirus und Martin Abendroth mit glänzendem Erfolge mit.

— Der Münchener Komponist Max Ettinger hat nach Hebbels „Judith" eine musikalische Tragödie in drei Akten vollendet.

— Eugen d'Albert hat sich nach Skandinavien begeben, um der Aufführung seiner Oper „Die toten Augen" in Kopenhagen beizuwohnen. Die Reisegenehmigung wurde auf besondere Verwendung der Deutschen Gesandtschaft in Kopenhagen erteilt, die darauf hinwies, daß das persönliche Erscheinen d'Alberts im Interesse der Pflege der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und dem Auslande erwünscht sei. — In der Nationaloper zu Amsterdam gelangen die „Toten Augen" am 13. Dezember zur Erstaufführung.

— W. Furtwängler soll von R. Strauß an das Operntheater in Wien berufen werden, wie es heißt. Von Alwins Uebersiedlung nach Wien verlautet bisher nichts Weiteres. Reichwein und Tittel scheiden aus ihren Stellungen aus.

— Felix Weingartner, der Direktor der Wiener Volksoper, soll sich zu deutschfeindlichen Auslassungen in einem Wiener Blatt haben hinreißen lassen. Steht eine große Konzertreise ins Ausland bevor? Da muß freilich für frische Wäsche gesorgt werden. Im übrigen wollen wir abwarten, was an der bisher unkontrollierbaren Wiener Meldung Wahres ist.

— An Stelle des von den Kommunisten zum Direktor der Landes-Musikakademie beförderten Prof. Ernst v. Dohnányi ist der von denselben wegen seines 60 Jahre übersteigenden Alters pensionierte Violinmeister Prof. Eugen v. Hubay berufen worden. Für den scheidenden Klavierkünstler haben einige ihrer politischen Haltung zufolge vorher schon gekündigte Lehrkräfte einen gerade deshalb etwas komischen Sympathiestreik zu arrangieren versucht, der indessen rasch beigelegt worden ist. A. J.

— Die Rückkehr zur früheren Staatsordnung griff auch in das Budapester Musikleben mit überraschenden Neubesetzungen exponierter Aemter ein. So wurde zum Leiter der ehemaligen Hofoper der seit einigen Jahren als Kapellmeister an diesem Institute tätige Emil Abrányi ernannt, der dasselbe wesentlich einzuschränken und in bescheidenerem, den neuen Umständen entsprechendem Maßstab weiterzuführen gedenkt; der Anfang dazu wurde mit zahlreichen Entlassungen, beträchtlichen Gehaltsherabsetzungen und Eintrittspreiserhöhungen bereits gemacht.

— Kapellmeister Chevillard, der Schwiegersohn von Lamoureux, ließ seiner Wiedergabe des Tristan-Vorspiels in Paris vor einigen Tagen die waschecht französische, aber geschickt prophylaktische Bemerkung vorausgehen: die Sieger könnten sich Werke der Besiegten anhören ... Ohne Pose geht's nun einmal bei den Herrschaften nicht.

— Thomas Beecham bereitet für seine nach Weihnachten beginnende Londoner Spielzeit die Aufführung deutscher Opern im großen Stile vor. So sollen Mozart-Festspiele die Saison eröffnen, denen neuere Schöpfungen, darunter auch der Rosenkavalier, folgen werden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Der ehemalige Erste Kapellmeister des Stadttheaters in Halle, Karl Ohnesorg, der auch als Komponist bekannt geworden ist, starb in Hannover, wo er als Kapellmeister am Mollinitheater wirkte, an einem Herzschlag.

— In Bad Aussee ist Lilli Kienzl, Gattin des Komponisten Dr. Wilhelm Kienzl, gestorben. Frau Kienzl hat in jungen Jahren als dramatische Sängerin der Bühne angehört und auch bei den Festspielen in Bayreuth mitgewirkt.

— In Petersburg ist, wie dem „Prisyw" aus Helsingfors gemeldet wird, der russische Musiker Alexander Iwanowitsch Siloti, geboren 10. Okt. 1863 bei Charkow, an Körperschwäche durch Erschöpfung und Hunger gestorben. Siloti war einer der Lieblingsschüler N. Rubinsteins, Tschaikowskys und Liszts. In Deutschland hat er auf wiederholten Konzertreisen sich als Pianist hervorgetan. Für immer bleibt sein Name mit der Liszt-Gesellschaft verbunden, zu deren Begründung (Leipzig 1885) der Verstorbene die erste Anregung gab. Erinnerungen an Liszt veröffentlichte Siloti in der Zeitschrift der „D. M.-G.".

Erst- und Neuaufführungen

— Das einaktige Singspiel „Amor im Kasernenhof" von L. Hardt, mit der Musik Ludwig Urvays fand bei seiner Uraufführung am Grazer Opernhause freundlichste Aufnahme. S. Sch.

— „Die Frau ohne Schatten" ist nun auch in München gegeben worden. R. Strauß war nicht anwesend. Bruno Walter dirigierte. Trotzdem die Wiedergabe glänzend war, errang die neue Oper keinen ganzen Erfolg. Die Zeiten haben sich eben geändert ...

— „Micoreme", eine einaktige Oper von Jan Brandt-Buys, dem Komponisten des „Schneider von Schönau", ist zur Uraufführung für die Künstlerbühne in Berlin erworben worden.

— In München hatte die Chor-Symphonie „Das Gold" von Wilh. Mauke bei ihrer Uraufführung durch den Lehrergesangverein, das Konzertvereinsorchester, Karl Erb und Valdis Zerener unter Leitung Heinrich Labers starken Erfolg.

— Bruno Stürmer in Karlsruhe veranstaltete einen Kompositionsabend, in dessen Verlauf Lieder und Balladen für Sopran und Tenor, sowie ein Violinkonzert zur Aufführung kamen.

— Karl Somborn (München) hat sich mit Liedern vorgestellt, deren Entstehungszeit sich auf über vier Jahrzehnte verteilt. Der Komponist gehörte zu den Schülern Rheinbergers und Wüllners.

— In einer Morgenveranstaltung des Kölner Tonkünstlervereins hat Herm. Unger seine in Dresden preisgekrönte Violin-Klavier-Sonate (Op. 7) und eine Reihe von Liedern zur Aufführung bringen lassen, die dem Komponisten und seinen Helfern, dem Geiger v. d. Berg, dem Pianisten W. Georgii und der Altistin D. Anders reichen Beifall eintrug.

— Im Berliner Tonkünstler-Verein gelangten zur ersten Wiedergabe: R. J. Becks 2. Sonate (D dur Op. 48, Handschrift) für Violine und Klavier, Max Laurischkus, Drei Stücke für Klarinette und Klavier (Handschrift), A. Ebel, Fünf Gesänge nach Hebbel (Neue Folge, Verlag N. Simrock), Fritz Rögely, Trio für Klarinette, Horn und Klavier.

— In Essen hatten „Symphonische Variationen" für Orgel und Orchester von Gerard Bunk bei ihrer Uraufführung starken Erfolg.

— Ernst Wendel (Bremen) wird Anfang 1920 die auf arabischen und griechischen Motiven aufgebaute Orchester-Burleske Levantinisches Rondo von H. Unger zur Erstaufführung bringen.

— Willi Möllendorffs Cdur-Symphonie wird im Januar in den Konzerten der Danziger Volkshochschule (städtisches Orchester) unter Kapellmeister Viktor Wolfgang Schwarz zur (im ganzen vierten) Aufführung gelangen.

— Joseph Gustav Mraczek hat eine symphonische Dichtung Eva vollendet, deren Uraufführung im Februar vom Dresdener Philharmonischen Orchester veranstaltet wird.

— Mit einem weltlichen Requiem für Chor, Einzelstimmen, Orchester, Orgel und Harfen hat Dr. Sepp Rosegger seinem Vater ein würdiges Denkmal gesetzt. Das Werk besteht aus sieben Abschnitten, die sich an P. Roseggers „Mein Lied" anlehnen.

— Friedrich Hegars fis moll-Streichquartett, ein formal trefflich gestaltetes Werk von feinstem künstlerischem Gehalte, erfuhr in Zürich durch das Quartett de Boer, Schroer, Essek und Reitz seine glänzende erste Wiedergabe.

— In Amsterdam veranstaltet Willem Mengelberg im Rahmen der Abonnementskonzerte des Concertgebouw einen großen, 27 Konzerte umfassenden „historischen Zyklus". Der Zyklus soll

eine Uebersicht über die Entwicklung der Orchestermusik geben, vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis in die neueste Zeit. Außerdem treten im Concertgebouw im Laufe des Winters Dirigenten verschiedener Nationen auf, hauptsächlich als Interpreten zeitgenössischer Musik ihrer Länder. Aus Deutschland kommen Karl Muck und Artur Nikisch, aus Oesterreich Arnold Schönberg, aus der Schweiz Hermann Suter, aus Italien Alfredo Casella und Arturo Toscanini, aus Frankreich Gabriel Pierné, aus England Sir Edward Elgar, russische Musik dirigiert Leonid Kreutzer, skandinavische Carl Nielsen.

Besprechungen

Neue Klaviermusik.

Rudolf Peters, Op. 2: Fünf Fantasiestücke. N. Simrock, Berlin.

Der junge Komponist, der auch mit einer gegenüber diesen Klavierstücken bedeutsameren Klavier-Violinsonate an die Oeffentlichkeit getreten ist, gibt sich in den Fantasiestücken als ein rechtgläubiger Nachfahre der Ausläufer der Romantik und insbesondere von Joh. Brahms zu erkennen. Ob W. Niemann recht hat, zu behaupten, das deutsche Klavierminiatur werde auf dem Wege über Brahms und Reger zu keiner eigentlichen Entwicklung mehr gelangen, will ich meinerseits weder bestreiten noch unterschreiben, die Behauptung vielmehr offen lassen, bis die Zeit sie entschieden haben wird. Auf jeden Fall freut mich Peters ehrliches Bekenntnis zur rein deutschen Kunst, da er zweifelsohne ein Talent ist, auf dessen weiteren Aufstieg man gespannt sein darf. Schon daß er nicht in allerlei erborgten bunten Hüllen oder als Wühlhuber und Originalitätskollerer vor uns erscheint, macht seine erste Gabe bemerkenswert, und da er hohen künstlerischen Ernst zeigt und allerlei gelernt hat, ist er uns willkommen. Zunächst verrät er Formsinn, eine trotz der Hypermoderne immer noch schätzbare Sache, dann eine ausgesprochene Begabung für Melodik vornehmer Prägnanz, der ein volkstümlicher Einschlag nicht fehlt, die rhythmischen Bildungen sind im ganzen noch stark konventionell, die Harmonik nicht gesucht kompliziert und ohne jede Neigung zu etwelcher „Regerei", die dem klaren Sinne von Peters' Arbeiten nicht entsprechen würde, der Klaviersatz ist geschickt und gut klingend. Eine eigene Note steckt demnach in dieser Musik nicht, aber es ist eine gute und ehrlich empfundene Kunst, der zu begegnen mir Freude gemacht hat und die auch anderen zusagen wird, wenn sie die Arbeit unter dem Gesichtspunkte einer Jugendschöpfung bewerten werden.

*

Edgar Manas: Suite für Pianoforte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese dreisätzige Suite besteht aus einer Romanze in Walzerform, einem ländlichen Liede und einer Mazurka, die weder thematisch noch tonal zusammenhängen. So ist die Bezeichnung als Suite im Grunde genommen etwas irreführend. Vorgeschrittenen Spielern, die über einen leichten, elastischen Anschlag verfügen und Sinn für harmonisch spritzige Salonkunst besitzen, sei die gut gearbeitete, vortrefflich klingende und eindrucksichere Komposition empfohlen.

*

Jos. B. Foerster, Op. 79: Abendmusik. Op. 98: Maskenspiel des Eros. Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Musik des böhmischen Meisters, der ich weite Verbreitung wünsche, obwohl mich (im Maskenspiel) einige Längen stören. Nr. 1 der Abendmusik und Maskenspiel sind (als solche nicht bezeichnete) Variationen böhmisch-nationalen Ausdruckes. Der Stimmungsausdruck ist reich und fesselnd, der Klaviersatz ausgezeichnet. Das Maskenspiel ist für den Konzertgebrauch gut geeignet, doch fordert auch Op. 79 behende Spieler.

*

R. Mandl: Impressionen aus der Bretagne.

Liebe und schöne Musik des vor nicht langer Zeit heimgegangenen österreichischen Meisters, kurze impressionistische Studien, die zwar von kleinen Leutchen ohne Mühe werden bewältigt werden können, zu guter Wiedergabe aber doch allerhand fordern, vor allem die Fähigkeit, den äußerlich anspruchslosen, aber feinen tondichterischen Gehalt der drei Stücklein (Abendlied, Angelus, Reigen; dies ein derb-lustiges Volkstanz-Sätzchen mit einem entzückenden, einfachen Trio) klangschön und belebt herauszuarbeiten. W. N.

Neue Studienwerke für Klavier.

Ferruccio Busoni: Sechs Klavierübungen und Präludien. (Der Klavierübung erster Teil.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 Mk.

Wenn ein Musikschulmeister aus einer der heimgegangenen Generationen das Werk Busonis in die Hände bekommen haben würde, hätte er sich vor Entsetzen wohl schier nicht ausgekannt. Alte geheiligte Fingersatzregeln und sonstige Relikte aus der Urväter Hausrat werden auf den Kopf gestellt, aber dafür vieles, und dies mit Geist, geboten, was dem Klavierspieler von heute unentbehrliches Bedürfnis ist. Die Uebungen fordern bereits weit vorgeschrittene Spieler, denen sie nachdrücklichst empfohlen seien.

*

Liszt-Busoni: Andantino capriccioso. Etüde Nr. 2 nach Paganinis Capricen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Mk.

Busoni hat in dieser Ausgabe der Es dur-Caprice unter Liszts Bearbeitung seine eigene, die teils Erleichterungen, teils Erschwerungen bietet, gesetzt, wodurch sie sich natürlich als ein vortreffliches Studienmittel empfiehlt. W. N.

Neue Lieder.

Heinr. Kaspar Schmid, Op. 19: Türkisches Liederbuch. Wunderhornverlag, München.

Eine seltsame Mischung ergab die Vertonung der Verse des Neutürken Assim Agha in der Nachdichtung von B. Schulze-Smidt — die gesteigerte Glut und Leidenschaft der orientalischen Gedichte und die kühle, reflektierende und auch vertiefte Art des Deutschen. Die Mischung ist jedoch von Vorteil: die gegensätzlichen Eigenschaften heben sich einander, dienen einander als Folie. Heinrich Kaspar Schmid bedarf des besondern textlichen Anstoßes; den Beweis hierfür liefert die Tatsache, daß die Lieder mit starkem tragischen Akzent, die bestgelungenen, daß die mehr Gang- und Gebe-Gedichte auch musikalisch im Aeußerlichen stecken geblieben sind. Ganz zarte Stimmungslyrik liegt Schmid nicht so recht. Vielleicht denkt er dafür zu ausgesprochen technisch, will dabei zu stark komponieren, anstatt daß vielmehr seine Musik lediglich der Niederschlag der persönlichen Empfindung, und ja nicht mehr, wäre. Wenn auch die 13 Lieder, wie bereits betont, nicht gleichwertig sind, so muß man ihnen doch eine große Vielseitigkeit zugestehen. Abgesehen von einer etwas unblühenden Führung kontrapunktischer Stimmen, die sich in dem und jenem Lied bemerkbar macht, weist doch jede der Kompositionen ein absolut eigenes Gesicht auf. Das einwandfreie und bedeutende Können des Autors dokumentiert sich darin, daß er alle Mittel zur Farbengebung ohne Bevorzugung einzelner in gleicher Verteilung und geradezu mit Feinfühligkeit am rechten Platze anwendet. So stellt er das Lied „Zigeunerin" ganz auf Rhythmus, „Stolz" auf breite Melodik der Singstimme, das entzückende „Am Brunnenhause" auf Feinheit der Deklamation, „Rat" auf einen balladesken Ton ein. Den größten Wert möchte ich dem mit innerlicher Großzügigkeit und in delikatester Harmonik geschriebenen „Perle" beimessen; ebenso dürfte „Das Fenstergitter", das lediglich an einem zu trocken gehaltenen Mittelsätzchen leidet, von tiefgehendster Wirkung sein. M. Schw.

Neue Bücher.

Vom Wege. Gedichte von Erich Rudloff. (Verlag R. Zacharias, Magdeburg-N.)

Man darf diesen Band Verse nicht oberflächlich überlesen. Mit einem Dichter wie Erich Rudloff sich zu beschäftigen, kann nur Gewinn bringen. Er steht abseits von der großen Straße, der Modeströmung ist er abgewandt. Sein Wesen wurzelt in der Romantik. Nicht in der sentimentalen, tränenfeuchten Romantik, für die wir nur noch ein Lächeln übrig haben, sondern in der Romantik, in der bei aller Sehnsucht eines wunschvollen Herzens der Glaube an die Kunst, das Vertrauen auf die Kraft der eigenen Persönlichkeit nicht zugrunde gehen kann. Er ist kein Nietzsche-Jünger. Sein eng mit der Natur verbundenes Fühlen weiß nichts von der Gewalt des Ich-Kultus; er singt von „ungeklagten Qualen", er singt vom Tode, als von dem bewußten Schlummer der weltmüden Seele. Eng sind seine Verse mit der Musik verbunden. In der Schlichtheit ihrer Worte und Gedanken scheinen sie nur darauf zu warten mit der Schwester Musik vereint zu werden. Das ist ein Buch, das manchem Liederkomponisten geben wird, was er sucht. Man greife zu. —r.

*

Karl Söhle: Musikanten-Geschichten. Verlag von L. Staackmann in Leipzig.

Wer sie noch nicht kennt, diese Musikanten-Geschichten des Verfassers des „verdorbenen Musikanten", des „Seb. Bach in Arnstadt", dem ist Gelegenheit gegeben, sie in dieser neuen Volksausgabe zu erwerben. Doch wer Angefaultes oder Perverses liebt, das sich so oft den geheimnisvoll wichtigtuerischen Mantel des Tiefen, Psychologischen umhängt und mit ihm Narren und unreife Köpfe einfängt, der bleibe den Schriften Söhles fern. Die lese nur, wer gesunde Kost für den Geist will und Liebe zur deutschen Erde und Art im Herzen trägt: ihm werden die Söhleschen Prachtsgestalten und mit ihnen das Große im kleinen bald vertraute Freunde werden. W. N.

Allgemeine Geschichte der Musik

von Dr. Rich. Batka und Prof. Dr. Wilibald Nagel

Nachlieferung von Einzelbogen

Abonnenten der „Neuen Musik-Zeitung", denen zur Ergänzung dieses schönen Werkes Bogen des 1., 2. oder 3. Bandes fehlen, können solche, solange Vorrat, durch jede Buch- oder Musikalienhandlung oder (zuzüglich Versandgebühr) unmittelbar vom Verlag nachbeziehen.

Band 1 besteht aus 20, Band 2 aus 22 und Band 3 aus 26 Bogen einschließlich Titelbogen. Jeder der drei Bände wird auf Wunsch auch gebunden geliefert. Preis eines Bogens 30 Pf. (zuzügl. 20% Teuerungszuschlag. — Einbanddecken zu Band 1, 2 u. 3 je 2.50 Mk. (ohne Zuschlag).

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 29. November. Ausgabe dieses Heftes am 11. Dezember, des nächsten Heftes am 2. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 7

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Liedertext und Liedsatz.

Von Dr. Max Unger (Leipzig).

Nicht, wie man meinen könnte, von der rein technischen Seite der Beziehungen des Wortes zur Liedweise, etwa von der Wortbetonung, Tonmalerei und ähnlichem soll hier die Rede sein, sondern wir wollen uns anderen grundlegenden Fragen zuwenden: nämlich untersuchen, welche Art des Tonsatzes für die möglichen Textarten von vornherein zu wählen ist, also hauptsächlich den vom Kunstgeschmack vorgeschriebenen Richtlinien bei der Wahl der Besetzung nachspüren. Man wende nicht ein, daß das doch in jedem einzelnen Falle Selbstverständlichkeit sei; daß die Meinungen der Tondichter, wobei nicht nur an den Wechsel des Geschmackes seit unseren klassischen Meistern gedacht ist, darin stark voneinander abweichen, beweist das Gegenteil zur Genüge.

Um die beiden Hauptgegensätze Chor- und Einzelgesang vorauszunehmen: Ob Mehr- oder Einzelbesetzung oder beides abwechselnd am Platze sei, richtet sich natürlich nicht nur nach der äußerlichen Frage, in welcher Person die Textvorlage geschrieben ist. Natürlich wird eine Dichtung, die ausschließlich in der Ich-Person steht, gewöhnlich für Einzelgesang, eine in der Wir-Person für mehrfach besetzten geschrieben werden. Im ersten Falle vertritt der Vortragende sozusagen den Dichter, der sein Erlebnis erzählt, der Wortinhalt wird sozusagen sein Einzelerlebnis; er kann aber auch in der Ich-Person im Namen einer allgemeinen Vielheit sprechen, z. B. im Liede: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben." Im zweiten vermittelt der Dichter die Gefühle und Erlebnisse einer Mehrheit von Menschen — entweder wie etwa in Felix Dahns „Gothenzug" („Gebt Raum, ihr Völker, unserm Schritt, wir sind die letzten Gothen ..."), einer begrenzten Mehrheit, wo sich also eine Sängervielheit den Textinhalt zum eigenen Vielheitserlebnis macht, oder er schließt, wie z. B. in vielen Chorälen, eine weitere Allgemeinheit also auch den Leser mit in das Erlebnis ein, womit die Sängervielheit also eine Allgemeinheit, und damit auch den Hörer als Erlebenden einbezieht.

Häufig jedoch kann und darf sich die Anzahl der Gesangsbesetzung in Gegensatz zum Dichter stellen. Vor allen Dingen darf der Tondichter dann so vorgehen, wenn er ein Gedicht, das in der Ich-Person steht, als Empfindungsausdruck einer Mehrheit auffassen darf. Und das trifft in der Hauptsache auf das volkstümliche Lied zu. Daher ist die strophische Vertonung der „Loreley" für Chor vom volkstümlichen Standpunkte aus künstlerisch ebenso statthaft wie die „durchkomponierte" für Einzelstimme (F. Liszt, H. P. Widemann u. a.). Der Unterschied ist nur, daß sich Silcher als Mittler seines Satzes eine Vielheit von Ausführenden dachte, weil er sich die volkstümliche Weise ungezwungen etwa auf dem Felde, in der Spinnstube oder sonstwo ausgeführt vorstellen konnte. Dadurch wurde aber die strophische Einkleidung zur Bedingung. Die anderen Tondichter wiederum erfaßten die Worte lediglich als Ballade, deren Zeuge, der Dichter und damit der Vortragende, ein Einzelner war. Der häufige Wechsel der Bilder und Empfindungen setzte aber die besondere Gewandung der einzelnen Strophe voraus, ja sie wies sogar — an sich natürlich für den Einzelgesang fast immer unumgänglich — auf die instrumentale Begleitung deutlich hin.

Aehnlich verhält sich die Sache, wenn die Ich-Person in der volkstümlichen Weise nicht nur, wie hier, Zeuge der Handlung, sondern wenn er selbst der Gegenstand des Geschehnisses ist. Gewiß wird dann der künstlerische Geschmack mehr auf den Satz für Einzelgesang hindrängen, aber es müßte ein besonderer Umstand hinzutreten, wenn die strophische Chorsatzart nicht auch zu rechtfertigen sein sollte.

Ein solcher besonderer Umstand scheint sich mir in dem ersten der drei Heine-Mendelssohnschen Volkslieder für gemischten Chor aufzudrängen. Die immer drängender werdende Aufforderung des Geliebten an die Geliebte, mit ihm zu entfliehen, muß, von einem Chor in die Zuhörerschaft hineingesungen, auf einen feinen Geschmack, der durchaus noch nicht überempfindlich zu sein braucht, geradezu absonderlich wirken. Zum kunstlosen allgemeinen Vortrag im engeren Kreise, etwa zu den oben angegebenen Gelegenheiten, erweist sich der Sang indes, auch einstimmig gesungen, als durchaus geeignet. Gegen das Lied an sich ist also nichts einzuwenden, nur widerstrebt es der konzertmäßigen Wiedergabe und will als wirkliches volkstümliches Lied betrachtet werden. Bei den andern beiden dazugehörigen Stücken liegt die Sache allerdings anders, da sie durchweg im Erzählerton geschrieben sind. Sobald aber ein Liebeslied in der Ich-Person nicht so hochleidenschaftlich und balladenhaft wie das erste jener drei angelegt ist, also allgemeiner gehalten die Gesamtheit der Vortragenden zwanglos mit einschließt, dann ist weder gegen seine Vertonung noch gegen den Konzertvortrag etwas einzuwenden; am allerwenigsten, wenn nur ab und zu in der ersten Person oder in Wechselrede gesungen wird. So ist es z. B. ungerechtfertigt, wenn jemand Anstoß an einem Männerchorständchen nimmt, dessen Worte in der Ich-Person stehen. Man könnte es schon eher verstehen, wenn es sich um einen gemischten Chor handelte; doch auch hier wird man sich gewöhnlich mit dem Hinweis auf eine volksliedartige Auffassung des Stückes rechtfertigen können, wogegen natürlich die ausschließliche Besetzung mit Frauenstimmen geschmacklos wäre, auch wenn man einen volkstümlichen Text vor sich hätte, wie auch das Umgekehrte, der Satz eines ausschließlich in der Ich-Person stehenden „Frauentextes" für Männerstimmen in jedem Falle unmöglich wäre. Und dasselbe gilt, um es gleich mit vorauszunehmen, für die gleichen Fälle in Einzelbesetzung.

Für das „durchkomponierte" in der Ich-Person geschriebene Lied — meist handelt es sich dabei um balladenartige Gebilde — ist also der Chorsatz im allgemeinen undenkbar, es müßte sich dann um Texte handeln, die, wie etwa religiöse oder philosophische, ganz allgemein menschliche und dabei feierliche Empfindungen wiedergeben. Da an das durchkomponierte Lied in jeder Beziehung die höchsten künstlerischen Anforderungen in Satz und Form zu stellen sind, ist aber auch in derartigen Chorliedern die Rede und Wechselrede der Ich-Person

durch Einzelstimmen wiederzugeben, ein Gesetz, das nur in seltenen Sonderfällen umgestoßen werden darf.

Die Frage, wann die Wiedergabe eines Textes ausschließlich durch eine Einzelstimme erforderlich wird, ist beinahe unnötig zu beantworten. Sie darf in dem Grundsatze zusammengefaßt werden: Nur wenn es sich um ein durchzukomponierendes Stück handelt, dessen in der Ich-Person stehender Text ein so stark einzelpersönliches Erlebnis darstellt, daß die Einbeziehung anderer Menschen oder gar der Allgemeinheit nicht angängig erscheint. Zwei Beispiele für viele: Lenaus Drei Zigeuner („Drei Zigeuner fand ich einmal liegen an einer Weide") und der Pilger von St. Just („Nacht ist's, und Stürme sausen für und für, Hispan'sche Mönche schließt mir auf die Tür."). Hingegen wird es in den anderen, also allermeisten Fällen dem Geschmack des Tondichters überlassen bleiben, welche Art der Fassung, ob chorische oder für Einzelgesang, er vorzieht. Freilich wird dieser Geschmack oft auch von Ueberlegungen geleitet werden müssen, z. B. ob für die Erzählung der Ballade der massige Chor oder der persönlichere, aber dem Stärkegrade nach weniger eindringliche Einzelsänger vorzuziehen sei. Schlechten Geschmack verrät z. B. ein Tonsetzer, der Gedichte mit leisestem innerlichstem Inhalte in den Rahmen eines mächtigen und mit Aeußerlichkeiten gepfefferten Männerchores spannen wollte. Man sage nicht, das das gar nicht vorkomme — nein, die zeitgenössische Tonsetzerei, die so gern auf feinste „Differenzierung" ihrer Arbeit pocht, fördert in dieser Beziehung oft sonderbares Zeug zutage. Der Sänger kann aber auch in bestimmten Fällen als einzelner eine Mehrheit vertreten, nämlich wenn er sozusagen im Namen mehrerer oder vieler spricht. So hat es z. B. Heinrich Zöllner in seinem Zeitlied „Deutschland" („Immer schon haben wir eine Liebe zu dir gekannt...") freigelassen, ob es von einem Einzelnen oder von einem ganzen einstimmigen Männerchor vorgetragen wird, wenn auch die chorische Besetzung zweifellos einen dem Texte angemesseneren mächtigeren Eindruck hervorruft.

Daß im kunstmäßigen Liede auch die Rede und Wechselrede, diese sogar zwischen männlichen und weiblichen Sprechern, Platz finden darf, ist selbstverständlich. Aber dort, wo es sich um Wechselrede ohne verbindenden Text handelt, ist in den meisten Fällen die einstimmige Vertonung das Gewöhnliche. Nur wo man es mit lyrischen dichterischen Aeußerungen — ein Beispiel ist mir nicht gegenwärtig, es darf aber auf derartige Stücke in fast jeder Oper hingewiesen werden — zu tun hat, kommt neben dem Satz für Einzelgesang auch der für zwei Einzelstimmen in Frage. Wo aber in einer Ballade dieser Art die Handlung in Wechselrede Schlag auf Schlag folgt, wäre die gleichzeitige und polyphone Verwebung der beiden Stimmen, die im liedhaften Zwiegesang an sich das Gegebene ist, natürlich nicht am Platze und die Aufeinanderfolge der Stimmen in den meisten Fällen deshalb unschön, weil dem Zwiegesang dann gerade seine schönste Wirkung, die Gleichzeitigkeit der Stimmen, abgehen müßte. Wenn sich dieses besonders am Schlusse, dennoch ermöglichen läßt, so ist natürlich nichts gegen ein solches Duett einzuwenden. Im Gegensatz dazu ist der dramatische Wechselgesang im Musikdrama natürlich nicht nur möglich, sondern sogar unumgänglich, was in den viel größeren Maßen, womit es dem Liede gegenüber zu rechnen hat, begründet liegt. Nur in den seltensten Fällen (von den darauf unmittelbar zugeschnittenen Texten in Opern und Operetten natürlich abgesehen) findet der Tonsetzer Worte, die sich am günstigsten und, wenn überhaupt zu vertonen, ausschließlich für den Satz für zwei, drei oder mehr Einzelstimmen eignen. Es sind diejenigen Gedichte, die durchgängig in der ersten Person der Mehrzahl geschrieben sind, aber eine bestimmt begrenzte Personenzahl sprechen lassen. Als Beispiel sei das einzig von zwei einzelnen Frauenstimmen denkbare Duett von Mörike-Brahms „Die Schwestern" angeführt.

Als Einzelgesänge mit Worten in ausschließlicher Wechselrede seien zwei schöne Beispiele angeführt: Brahms' „Vergebliches Ständchen" („Guten Abend mein Schatz") und besonders die hochdramatische Ballade „Edward" („Dein Schwert, es ist von Blut so rot...") von Herder-Löwe. Für das erste wäre die Zwiegesangseinkleidung nicht gut, für die zweite überhaupt undenkbar, eben weil sie des schönsten Ausdrucksmittels des Liedes, der Ineinanderwebung der Stimmen, von vornherein verlustig gehen müßte.

An der Hand der bisherigen Ausführungen wird es nicht schwer sein, auch etwaigen hier übersehenen Sonderfällen gerecht zu werden. Daher seien sie, soweit Text und Gesangbearbeitung in Frage kommen, hier abgebrochen, und es sei nur, wenn auch noch so kurz, auf die Frage, ob Lieder, deren Text von männlichen Personen in der Ich-Person gedacht ist, ausschließlich von Männern vorgetragen werden dürfen. Für Frauenlieder kommt, das soll vorausgenommen werden, die Männerstimme wohl niemals in Betracht. Die Männerstimme ist, von der Tiefe abgesehen, an sich zu schwer und tief, als daß sich der Zuhörer der dafür unbedingten Selbsttäuschung ganz hingeben könnte; glücklicherweise ist ja auch die Kastratenwirtschaft gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts verschwunden.

Das Umgekehrte, die Wiedergabe eines Männertextes durch Frauenstimmen, ist mitunter nicht nur möglich, sondern gegebenenfalls das einzig Richtige. Doch bedarf es dazu zweier Voraussetzungen: Der Text muß knaben- oder mindestens jungburschenhaften Einschlag besitzen (man denke an die gewöhnlich im Sopran stehenden Pagenrollen, denke auch an den „Rosenkavalier"), und die Behandlung der melodischen Linie muß in Höhenlage und satztechnischer Behandlung der Frauenstimme angemessen sein.

Endlich wären noch einige grundsätzliche Richtlinien über die Frage etwaiger instrumentalen Begleitung zu geben, ohne daß auf Einzelheiten eingegangen werden kann. Zur Frage, ob eine solche überhaupt am Platze sei, wird man sie einfach aus harmonischen Wohlklangsrücksichten für den konzertmäßigen Vortrag des ein- und zweistimmigen Liedes überhaupt fordern müssen. Für das drei- und mehrstimmige ist sie nicht mehr Bedingung, sofern es sich um volkstümlich gehaltene Stücke, besonders solcher für Chor handelt, wird eine Begleitung im allgemeinen überflüssig, ja oft nicht einmal am Platze sein. Besonders ist dies der Fall, wenn eine volkstümlich gehaltene derartige Weise mit dem Klavier oder mit Orchester begleitet werden soll; denn jenes schwächt mehr oder weniger den romantischen Zauber, der vom Volkslied ausgeht, und dieses wirkt etwas zu aufdringlich und modern-künstlich. Am ehesten eignen sich noch Gitarren, Lauten und Mandolinen zur Begleitung des mehrstimmigen Volksliedes; doch ist die Zupferei dieser Tonwerkzeuge, obgleich sie geschichtlich am ehesten gerechtfertigt wären, nicht nach jedermanns Geschmack. Daher werden die meisten den einfachsten Satz der chorischen Volkslieder vorziehen, nämlich den unbegleiteten. Eine Instrumentalbegleitung, Klavier oder Orchester ist jedoch dann zu empfehlen, wenn die Worte gehobenen, ja feierlichen Inhalt haben. Hier vermag die Begleitung wesentlich zur Erhöhung der Stimmung beizutragen. Es sei nur hingewiesen auf die Stützung eines feierlichen Chorals durch ein Blasorchester.

Natürlich erheischt das kunstmäßige Chorlied nicht unbedingt die Instrumentalbegleitung. Welche großartigen Wirkungen etwa ein unbegleiteter Hegarscher Chor hervorbringen kann, ist ja genugsam bekannt. Nichtsdestoweniger vermag die Begleitung den Eindruck wesentlich zu vertiefen, besonders wenn sich für gewisse Tonmalereien Gelegenheit findet. Für Dichtungen, deren Inhalt nicht gerade auf ausschließlichen Einzelvortrag hinweist, besonders für solche mit erhabenem Inhalte, also groß angelegte Werke wie etwa „Die Glocke" von Schiller oder — natürlich — ausdrücklich darauf zugeschnittene Dichtungen wie die Passionen, Oratorien- und ähnliche Texte ist die Aufbietung aller möglichen Mittel das Gegebene. Ueberall in der Kunst muß eben auch neben dem rein Künstlerischen auch dem Zweckmäßigen sein Recht geschehen oder vielmehr: Größte Kunst und reine Zweckmäßigkeit schließen einander nicht aus, sondern fließen, im höchsten Sinne genommen, zum harmonischen Ganzen zusammen.

Von Mozart bis Wagner.

Ein Beitrag zur Operngeschichte.

Von Kapellmeister Dr. Lothar Jansen (Augsburg).

(Schluß.)

Gleichzeitig mit den letztgenannten Vertretern der deutschen Singspielgattung, aufbauend auf den deutschen Romantikern Marschner und Weber in Stoffgebiet und musikalischer Empfindung (vergl. z. B. „Heiling", II. Akt, Thema der Königin-Arie, mit dem Thema der Todverkündigung in „Walküre"), stilistisch auf der Gluckschen und der späteren französischen „Großen Oper", war bereits Wagner aufgetreten, und er wurde nun die Verkörperung des Sehnens nach dem Musikdrama, ein Sehnen, das echt deutsch ist, obwohl das Prinzip des Musikdramas doch eigentlich romanischer Herkunft (Italien-Frankreich) war. Zusammen mit dieser schon bei Beethoven erwähnten deutschen Eigentümlichkeit, der Sehnsucht nach restloser Durchdringung von Wort und Ton, finden wir bei Wagner auch jene andere, dort genannte deutsche Seite vor, das allmählich immer größere Ueberwiegen des Instrumentalen. Wagner steht bereits jenseits der Grenze der vorliegenden Betrachtung. Ich wende mich deshalb zur Opernentwicklung der romanischen Länder von Mozart bis Wagner.

Der zweite Platz in der Opernentwicklung nach Mozart gebührt entschieden Italien, das ein viel reicheres Leben auf diesem Gebiete aufweist als das Schwesterland Frankreich. Italien zeigt auch nach Mozart noch die einzelnen Stile einigermaßen reinlich geschieden ausgeprägt, und wir können ihren Bahnen verhältnismäßig leicht folgen. Weiter oben habe ich darauf hingewiesen, daß die ernste italienische Oper, die Opera seria, vor allem die neapolitanischer Provenienz, zu Mozarts Zeit in einen jämmerlichen Zustand gesunken war. Mozart, der sich in „Idomeneus" und „Titus" bemühte, der blutarmen Gattung neues Leben zuzuführen, hatte damit keinen Erfolg. Die Opera seria ging eigensinnig ihren Weg weiter, der zum Untergang führen mußte. Unzählige Werke in der Gattung wurden in der Zeit zwischen Mozart und Verdi geschrieben; ganz wenige davon sind nicht vergessen. Dem ewigen Vergessen fielen selbst und gerade solche Werke anheim, die bei ihrem Auftreten beispiellosen Erfolg hatten; wer weiß z. B. noch etwas (von Italien vielleicht abgesehen) von den Opern Mercadantes, der doch seinerzeit, in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts und auch noch später, für unsterblich gehalten wurde und Verdi ein bösartiger Rivale war; oder wer kennt gar, allgemein gesprochen natürlich, heutzutage noch das Schaffen eines Deutschen, Simon Mayr, der ähnlich wie schon einmal ein deutscher Opernkomponist, Hasse, sich ganz in Italien akklimatisierte und sich völlig in den Dienst der Opera seria stellte. Seine Werke sind durchschnittlich sehr wertvoll; er suchte die Gattung mit seiner deutschen Gründlichkeit etwas zu erhöhen; und doch, wer weiß heute etwas davon? Dabei erreichten seine Werke zu jener Zeit (um 1820) schwindelnd hohe Aufführungsziffern. Belangreich für das Gebiet der Opera seria waren nur Donizetti mit seinen ernsten Opern („Lucia von Lammermoor" vor allem) und Bellini, die man musikalisch, so in ihrer Melodistik, mindestens teilweise als auf der Opera seria fußend ansehen muß. Neu kam ein zeitgenössischer Einfluß hinzu, die hier romanische Romantik. Die Opera seria ging bald in ihren wenigen wertvolleren, lebenskräftigen Elementen in die Romantik über und schließt mit Verdi ab.

Dieser griff auf die Neapolitaner der ernsten Richtung zurück, auf Bellini, etwa auf den Stil der „Norma", „Montecchi und Capuletti", „Nachtwandlerin", aber mehr noch auf die ernsten Opern Donizettis. Der Einfluß Donizettis auf den jungen, selbst noch auf den reiferen Verdi ist unverkennbar. Um ein Beispiel anzuführen: die erste Cavatine (in as) der Leonore im „Troubadour" erinnert in jeder Beziehung verblüffend an die erste Arie der Titelheldin in „Lucia". Unleugbar sind auch die Zusammenhänge des „Rigoletto"-Quartetts mit dem Septett in „Lucia". Daß Verdi auf andern fußte, ist ganz natürlich; er besann sich aber sehr bald auf sich selbst und wurde sich dann nie mehr untreu. Die Jugendwerke Verdis sind bei uns kaum bekannt. Sachen, wie der „Nabucco" im pathetischen und die „Luisa Miller" (Kabale und Liebe) im intimen Stil sind aber wertvoll genug, um gelegentliches Auftauchen in Deutschland zu rechtfertigen. Man würde dann mit Interesse sehen, daß „Luise Miller" geradezu eine Vorstudie ist zur „Traviata", der sie in vielen Einzelheiten schlagend ähnelt. Verdi ist ein ähnliches Universalgenie gewesen, freilich mehr auf nationaler Grundlage, wie Mozart und auch Wagner. Wie Mozart, dem er viel mehr vergleichbar ist als dem pathetischer gearteten Wagner, nahm er das Wertvolle aus allen Stilgattungen und mischte es zu einem großen Ganzen, dem er den Stempel seiner großen Persönlichkeit aufdrückte. Vorwiegend stand er natürlich auf italienisch-nationalem Boden und griff hier selbst auf den „stilo rappresentativo", den alterältesten italienischen Operngesang, zurück, bewußt oder unbewußt: manche seiner ariosen Rezitative sind harmonisch und melodisch ganz im Stile etwa Caccinis gehalten. Doch nahm er auch aus der Opéra comique Elemente herüber: die Technik seiner Gesellschaftsszenen („Rigoletto", „Traviata") ist ganz ähnlich derjenigen Aubers in solchen Fällen. Aus der deutschen Entwicklung nahm Verdi vor allem seine immer glänzender werdende Orchestertechnik. An Stelle des Leitmotivs, das ihm wohl zu abstrakt-intellektuell erschien, verwendet Verdi etwas Verwandtes, das Ideenmotiv. In seinen übrigens meistens nach wertvollen literarischen Erzeugnissen bearbeiteten Texten erkennt er eine bestimmte Grundidee, aus der heraus er alles geboren sieht, und die er dementsprechend auch musikalisch nachdrücklich unterstreicht, öfter wiederkehren läßt und meist schon, gewissermaßen als Ueberschrift, in seinen kurzen Orchestervorspielen bringt. Man kann das durch alle seine Werke bis „Othello" einschließlich nachweisen. Diese Technik Verdis, musikalisch die dramatische Grundidee herauszuheben, zeigt uns gleich eine seiner wertvollsten Eigenschaften, den künstlerischen, musikdramatischen Eifer, etwas, das man bei einem Italiener besonders hoch anschlagen muß. Mit diesem Eifer hat er auch die gänzlich versandete ernste italienische Oper gerettet, oder mindestens ihre Reste auf andere, bessere Wege gebracht. Deshalb muß Italien — und tut es auch — ebenso wie Deutschland Mozart, seinem größten Komponisten Dank zollen dafür, daß er es war, der Italien seine Rolle auch in der neuzeitlichen Opernentwicklung zusicherte. Für das nachmozartische Italien ist Verdi der Inbegriff der Oper, der große Komponist, der Gluck, Mozart und Wagner in einer Person. Wie Gluck zeigt Verdi künstlerische Sehnsucht nach dramatischer Wahrheit und Natürlichkeit; gluckisch ist auch seine machtvolle Chortechnik in den letzten Werken (Maskenball, Don Carlos, Aida, Othello). Mozart steht Verdi in seiner Freude an der sinnlichen Schönheit der musikalischen Linie und in seiner glänzenden Charakterisierungskunst nahe. Wie Wagner die deutsche, so führt Verdi die italienische Opernentwicklung auf neue, wertvollere Bahnen, ja zur Vollendung, und wird so zum Grundleger eines neuen Stils: auf der Form des „Othello" und „Falstaff" bauten die Neuitaliener ebenso weiter wie die Deutschen auf Wagner.

Der „Falstaff" kann den Italienern zeigen, wie etwa eine Entwicklung der komischen Oper sich bei ihnen zu gestalten hätte. Hier scheint ihnen die Tradition, die früher so wertvoll und stark war, ganz verloren gegangen zu sein, was eigentlich nicht wundernimmt. Denn die Opera buffa versandete um 1830 ebenso, ja noch viel mehr als die ernste Oper. Der Grund: sie war zu eigensinnig konservativ, wehrte alle neuen Entwicklungskeime, die ihr durch Mozart in reichstem Maße zu Gebote gestanden hatten, hochmütig ab, vor allem den harmonischen Fortschritt. Von Mozarts Einfluß ist in Italien in der heiteren Oper kaum ein Funke zu verspüren. Das zeigt ein Vergleich zwischen „Figaro" und „Barbier von Sevilla". Eigensinnig und hochnäsig blieb man seiner

nationalen Tradition bis zur Verknöcherung treu und schrieb unentwegt in dem überkommenen intellektuell-komischen Stil weiter, bis es nicht mehr ging. Nennen müssen wir in der Zeit um Mozart in der Entwicklung, die eigentlich keine war, Cimarosa mit seiner „Heimlichen Ehe", einem recht harmlosen Werke, das uns, etwa gleichzeitig mit „Figaro" entstanden, erst den himmelweiten Unterschied zwischen dem reinen Typ der Opera buffa und Mozart zeigt. Die kleineren Geister übergehe ich ganz und komme gleich auf Rossini, dessen „Barbier" als Krönung der gemütsarmen, intellektuellen Opera buffa alten Stils anzusprechen ist. Rossini zeigt bereits den Verfall an; es kam ihm durchaus nicht mehr auf irgendwelche musikdramatische Wahrscheinlichkeit an; die schöne melodische Linie, die er aus der hohl-virtuosen Opera seria übernahm, war ihm die Hauptsache. Das Orchester wurde zum Sklaven der Singstimme. Was seinen „Barbier" trotzdem so wertvoll macht, ist der intellektuelle musikalische Witz und die unversiegbare Erfindung. In schwächerem Maße trifft dies zu auf Donizetti, doch immer noch genügend, um seine komischen Opern bedeutender als seine ernsten zu machen. „Liebestrank" ist ganz, und nicht allzu wertvolle Opera buffa. Einen Ansatz zu größerer innerer Wahrheit, bei aller Leichtigkeit, im Sinne Mozarts zeigt der wirklich entzückende „Don Pasquale", der endlich begonnen hat, in Deutschland die „Regimentstochter" zu verdrängen, dies bekannteste Werk Donizettis, von dem künstlerische Wirkungen eigentlich nur in der Originalfassung ausgehen können, keinesfalls in der vergröberten deutschen Bearbeitung, für die der Hauptwert darin zu liegen scheint, daß Marie recht gut — trommeln kann. Die „Regimentstochter" ist keine Opera buffa, sondern Opéra comique auf französischen Text komponiert.

Diese Tatsache bringt uns auf eine für die damalige Zeit typische Erscheinung: es gehörte zum guten Tone für den italienischen Musiker, auch im französischen Stile zu schreiben. Man vergaß darüber, daß man die nationale Pflicht hatte, die Opera buffa weiterzuführen. So können wir denn sehen, daß mit den letztgenannten Werken der Opera-buffa-Stil völlig einschläft und zu vorübergehendem, etwas verändertem Leben erst nach Dezennien auf dem Umweg über Frankreich wieder erweckt wird durch seine teilweise Nachfolgerin, die Operette, Suppés im besonderen, dessen Stil alle möglichen Eigenschaften der Opera buffa aufweist. Suppés „Boccaccio" ist wohl der letzte Ausläufer der Opera buffa älteren Stils, soweit der hier gezogene Rahmen reicht.

Mit dem Ausgange der italienischen Oper ist, wie wir sahen, Frankreich eng verknüpft. Die besten Komponisten der absterbenden Gattung, Rossini und Donizetti, zollten der französischen Entwicklung ihren Tribut, einer Entwicklung, die im 19. Jahrhundert vorwiegend temporäre Bedeutung gehabt hat. Für den Fortschritt bis in die neueste Zeit herauf ist Frankreich nicht selbständig hervorgetreten, abgesehen von dem entwicklungsgeschichtlich bedeutenden Offenbach. Hat aber nun die französische Oper des 19. Jahrhunderts auch keinen großen evolutionistischen Wert gehabt, so doch um so mehr eigenen, und man kann an ihr keinesfalls vorbeigehen.

Denken wir zunächst einmal darüber nach, was aus der ernsten französischen Oper Rameau-Gluckschen Stils geworden war, dann müssen wir ein direktes Fortbestehen verneinen. Das ist aus der Erscheinung Glucks zu erklären, der eben die französische Musiktragödie so vollendet hatte, daß es über ihn hinaus in dieser Art nichts mehr geben konnte. Die ernste Oper versumpfte ähnlich wie die in Italien, sie kam nur teilweise, der musikalischen Empfindung, nicht dem Stile nach in Méhuls „Joseph" zum Ausdruck und trieb eine sonderbare Spätblüte in Spontinis Opern („Vestalin", „Ferdinand Cortez", „Olympia"), womit sie ganz abstarb, nachdem sie schnell noch einige ihrer wesentlichen Elemente, die Vorliebe für pompöse Aufmachung und das große Ballett, an die „Große Oper" Meyerbeers abgegeben hatte. Ihre Lebenskraft war so schwach, daß selbst die zielsicheren Bestrebungen des „französischen Wagner" Berlioz sie nicht retten konnten. Er wußte, was der französischen ernsten Oper vor allem nottat; er versuchte, den instrumentalen Fortschritt, an dem Frankreich ziemlich achtlos vorbeigegangen war, auch ihr dienstbar zu machen. Wie Wagner und Verdi strebte auch er möglichste Natürlichkeit und Einfachheit an. Er machte aber den Fehler, seine Reform nicht auch auf das Stoffgebiet auszudehnen: sein Programmwerk, die „Trojaner", klebt in der Stoffwahl (Antike) noch an dem alten französischen Schema, das sich doch so gründlich überlebt hatte. Wohl hauptsächlich aus diesem Grunde blieb dem Werke der Erfolg versagt. Vielleicht war aber Berlioz doch überhaupt nicht zum Musikdramatiker geboren, denn auch seine Renaissanceopern „Benvenuto Cellini" und „Beatrice und Benedikt" hatten auf der Bühne kein Glück; bei letzterem Werke, einer Perle der komischen Opernliteratur, eigentlich unbegreiflich. Am erfolgreichsten war das Werk, das Berliozisches Wesen am deutlichsten zeigt: „Fausts Verdammung", ein weltliches Oratorium, zu dramatisch für den Konzertsaal und zu oratorienhaft-konzertmäßig für die Bühne.

Selbst ein Berlioz konnte also die Form der Musiktragödie nicht am Leben erhalten. Lassen wir sie in Frieden ruhen! Freude hätte man an einem so völlig vermorschten Gewächse wohl kaum mehr erlebt. Das Wertvolle, das die ernste französische Stilrichtung enthielt, ist uns in den vormozartischen Werken, besonders bei Rameau und Gluck erhalten und teilweise noch in einem Kleinod, dem Méhulschen „Joseph". „Joseph" ist dem Empfindungsgehalt nach, also musikalisch inhaltlich, der ernsten französischen Richtung beizurechnen, formell aber als Opéra comique anzusprechen, hierin wie in vielem Beethovens „Fidelio" vergleichbar. Wie „Fidelio" ist auch „Joseph" das in der nachmozartischen Zeit erste Werk, das das Schema der heiteren Oper mit ernstem Inhalt füllt, und das dasselbe Streben nach innerlich-dramatischer Wahrheit und Natürlichkeit zeigt wie „Fidelio", hierin, wieder wie „Fidelio", von Mozart beeinflußt, dessen echte Menschlichkeit es atmet.

Méhul gibt uns den Faden an die Hand, der hinführt zur Weiterentwicklung der Opéra comique. Eine Méhul verwandte Erscheinung leitet vielleicht noch ungezwungener über: Cherubini. Er, der geborene Italiener, aber stilistisch Franzose, schrieb außer Opern im ernsten, gemischt-italienisch-französischen Stil („Medea" vor allem) auch eine typische Opéra comique der halbernsten Gattung, wie wir sie in der Zeit um Mozart vorfinden, den „Wasserträger", zeigte also auch, daß beide Stile nicht weltenfern voneinander liegen. Schon seit Grétry („Richard Löwenherz") hatte sich die heitere französische Oper auf einen gewissen Ernst besonnen, der ihr ganz besonders gut stand, weil sie begabt genug war, diesen Ernst sich stilistisch fein zu assimilieren. Mit dieser einsichtsvollen Tat, dem Zufügen des Gefühlsmoments, nützte sich die Opéra comique sehr, ja sie machte sich dadurch zum wertvollsten Erzeugnis der französischen Opernentwicklung überhaupt. Die Werke, die in der nachmozartischen Zeit in diesem Stile geschrieben wurden, sind das ästhetisch Beste, was die französische Opernliteratur aufweisen kann, und werden es wie es scheint auch bleiben. Lauter Edelsteine finden wir zu schönem Schmuck zusammengefaßt. Die einzelnen Komponisten wetteiferten, sie möglichst glänzend zu schleifen.

Da ist zuerst Boieldieu mit seiner „Weißen Dame", einem Meisterwerke seiner vornehmen musikalischen Faktur wegen, im besonderen durch seine glänzende musikalische Charakteristik und feinsinnige Romantik. Auch das kleinere einaktige Genre der Opéra comique war erhalten geblieben, so in Dalayracs „Savoyarden" und Isouards „Lotterielos", und wurde von Boieldieu und später wieder von Offenbach gepflegt, der mit solchen Werken („Verlobung bei der Laterne", „Fortunios Lied", „Mädchen von Elizondo") seine Entwicklung begann.

Viel breiteren Raum als Boieldieu beansprucht Auber mit seinen zahlreichen Werken, von denen die besten noch heutzutage lebenskräftig sind. Auber gilt den meisten als kühl und gemütslos, was er aber im Grunde gar nicht ist. Ueberwiegend sind seine Opern zwar auf das Espritvoll-Komische gestimmt, so der in dieser Hinsicht ganz ausgezeichnete „Fra

Diavolo"; doch auch diese Oper enthält ernste Momente, so die Szene, in der die Banditen Zerline ermorden wollen; das Gebet Zerlinens im Schlafe, das sie rettet, ist hier von wirklich tiefinnerlicher Wirkung. Ziemlich oberflächlich ist der „Schwarze Domino" gehalten. Das Gefühlsmoment tritt aber um so mehr in Erscheinung in dem Werk, das mir von allen, die ernsten miteingerechnet, als Aubers wertvollstes erscheint, in „Teufels Anteil". Hier hat Auber allerdings auch ein vorzüglicher Text (wie alle seine Bücher von Scribe) vorgelegen, der so voll Musik steckt wie man sich nur wünschen kann: ein schwermütiger König wird durch die wunderbare Macht der Musik geheilt. Dieser ernste Vorwurf bildet in „Teufels Anteil" durchaus das Hauptmoment. Auber hat den Text daher auch vorwiegend von der ernsten Seite aufgefaßt, schürfte aber in ästhetischer Absicht nicht allzu tief, vor allem, weil er dem Stil der Opéra comique treu bleiben wollte ähnlich, wie es später Thomas in „Mignon" tat. Ueber dem Ganzen liegt ein milder, versöhnlicher, fast lächelnder Ernst. Einen wahrhaft genialen Einfall hatte Auber in der Szene, in der Carlo Broschi aus Mitleid den Teufel spielt. Prachtvoll und echt wahr ist die hinreißende Cantilene Carlos hier zusammengebracht mit Raffaels ängstlichem Stammeln; ein Stück hervorragendster musikalischer Charakteristik. Ueberwiegend ernsten Charakter zeigt „Gustav, oder der Maskenball"; man wäre dem Schema nach geneigt, ihn der „Großen Oper" beizurechnen, doch steht er innerlich der schlichten, gemütsreicheren Opéra comique viel näher.

Noch ein anderes Werk der Opéra comique beweist uns, wie gut es möglich ist, Scherz und Ernst so zu mischen, daß ein hochästhetischer Eindruck entsteht: der „Zampa" Hérolds. Dieses Werk steht auch vereinzelt da in der Opernentwicklung und läßt sich am ehesten in seiner Mischung von oft grotesker Komik mit grausiger Romantik dem „Don Giovanni" Mozarts vergleichen, durch dessen Text es ja sicher angeregt wurde. Eigentlich gehört auch der Deutsche Flotow innerlich zur Opéra comique ähnlich wie die Italiener Cherubini und Donizetti; doch schrieb er schließlich auf deutschen Originaltext, wenn er auch in der Faktur völlig französisch anmutet.

Auber nimmt in der Opéra comique wieder eine ähnliche Stellung ein, wie Gluck in der ernsten französischen Oper. Er führte die Gattung zu ihrem Höhepunkte, über den hinaus es eine Steigerung nicht mehr gab, nur eine Verflachung. Die finden wir denn auch in den Werken Adams, dessen „Postillon" viel Feines zeigt, aber auch viele Elemente, die man als Beweis der beginnenden Entartung des Genres bezeichnen muß: vor allem die zu starke Vorherrschaft des Rhythmus, der gerade einen Hauptwert der Opéra comique ausgemacht hatte (besonders bei Auber), der aber bei Adam schon recht häufig dem romanischen Tanzrhythmus, dem $^2/_4$-Takt, allzugroße Konzessionen einräumt. Recht ungleich ist die letzte eigentliche Opéra comique, Maillarts „Glöckchen des Eremiten"; neben ausgezeichneten idyllisch-ernsten Szenen, wie das meisterhafte Duett Rose-Sylvain (II. Akt) finden sich oft recht oberflächlich geartete Nummern, die wieder das Ueberwuchern des Tanzrhythmus zeigen. Eine Späterscheinung der Opéra comique ist Thomas vielgelästerte „Mignon"; läßt man ihr Gerechtigkeit widerfahren, indem man sie eben als das ansieht, was sie nur sein will: Opéra comique und nicht schweres „Musikdrama" deutschen Stils, so muß man sagen, daß sie in diesem Rahmen mit großer technischer Sicherheit gestaltet ist, in den heiteren, stilistisch reinen Szenen von ausgezeichneter Arbeit und guter musikalischer Charakteristik; innerlich unwahr sind die deutsch-romantischen Elemente der Dichtung vertont, am schlechtesten der Harfner.

Zwischen die beiden zuletzt erwähnten Werke (1856—1866) fällt das hauptsächlichste Auftreten des Mannes, der die Opéra comique zwar nicht ganz, aber doch einige ihrer wertvollsten Elemente (Rhythmik, Harmonik und Melodik) rettete und daraus einen neuen Stil bildete, die Operette. Ich meine Offenbach. Man hört über ihn oft solch oberflächliche, schiefe Urteile, daß man ab und zu darauf hinweisen muß, welch ernsthafter Musiker er doch im Grunde war. Dies hat er besonders bewiesen in seiner einzigen ernsten, romantischen Oper „Hoffmanns Erzählungen", die musikalisch zum Wertvollsten der ganzen Opernliteratur gehört, und durch die überlegene Stilsicherheit, mit der die verschiedenen musikalischen Sphären der so außerordentlich heterogenen Akte auseinandergehalten und doch zu einer großen Einheit verschmolzen werden, geradezu verblüfft. Zur Zeit seines Auftretens wurde Offenbach, besonders in Deutschland, als der reine musikalische Teufel angesehen. Man warf ihm geistlose Oberflächlichkeit und niederträchtige Zoterei vor. Mir sind drei Beispiele aus Offenbachschen Operetten gegenwärtig, die, von „Hoffmann" abgesehen, beweisen, daß auch er künstlerisch fein empfand und daß er deutsches Gemüt mit jenem fein-ästhetischen, echt französischen Gefühl für die Mischung von Scherz und Ernst verband. Das eine ist das Duett Nr. 11 aus der „Großherzogin von Gerolstein", in dem zwar sehr verhalten und unter einer gewollten Oberflächlichkeit versteckt, echtes, fast inniges Gefühl durchbricht. Noch besser in der feinen Verwischung der Konturen ist das Terzett Nr. 18 aus dem „Blaubart"; die Musik drückt hier jene leise, leicht lähmende, atembeklemmende Angst aus, die Boulotte vor dem Tode empfindet, obwohl ihre realistischen, wenig gewählten Worte dies nicht merken lassen wollen. Das wertvollste der drei Beispiele ist das Lied Nr. 4 in „Orpheus in der Unterwelt", Euridikes Abschied vom Leben. In melodischer, harmonischer, rhythmischer, kontrapunktischer und instrumentaler Hinsicht ist dies Stück ein kleines Meisterwerk.

Nach alledem muß man sagen, daß Offenbach unbedingt sehr viel verkannt worden ist. Seine Hauptstärke fühlte er selbst entweder nicht auf dem ernsten Gebiete liegen, oder er konnte besonderer Verhältnisse halber das ernste Genre nicht pflegen, was geradezu tragisch wäre. Er schloß ein Kompromiß mit der Welt, indem er die andere Seite seines Wesens ausbeutete, sein beißend ironisches aber fabelhaft geistreiches Talent zur Persiflage. Auch damit leistete er Hochwertvolles; er hielt seiner Zeit einen Spiegel vor, in dem sie einzelne Züge ihres Angesichts fratzenhaft verzerrt sehen mußte, wodurch sie lernte, sich auf sich selbst zu besinnen. Er hat also mit der Waffe des Witzes ähnlich für eine Verbesserung der zeitgenössischen Opernentwicklung gekämpft, wie es mit allem ernsten Rüstzeug in ihrer Zeit Gluck und Wagner taten. Fast alle schlechten Sitten der zeitgenössischen und früheren Oper hat er gegeißelt, nichts lag ihm zu fern. Im „Orpheus" nahm er die Oper vom Stile Rameaus und Glucks unters ironische Seziermesser, in der „Schönen Helena" die Primadonnenunarten und undramatischen Schwächen der Oper vom Schlage Rossini-Meyerbeer; in der „Großherzogin von Gerolstein" verspottete er das düster-romantische Element der „Verschwörungsoper"; im „Blaubart" zeigt er uns die oft falsche Sentimentalität der französischen Romantiker vom Stile Gounods in erbarmungslosem Licht; in allen diesen Werken bekommt auch Verdi eins ab. Um den jeweiligen Stil den verschiedensten behandelten Stoffgebieten so anpassen zu können, daß jedesmal doch wieder etwas Einheitliches dabei herauskam, mußte man ein solches stilistisches Universalgenie sein, wie Offenbach eines war. Musikalisch-formell ist Offenbach fast durchweg wertvoll, und eine Grazie ist ihm eigen, die in ihren besten Augenblicken an Mozart gemahnt. Entwicklungsgeschichtlich ist er bedeutsamer als viele seiner Kollegen vom ersten Parnasse als Vater der Operette, die ihn nachahmte, ihn aber, weil er ganz etwas für sich ist, niemals erreichen konnte. Auf jeden Fall ist er zu gut, um mit zwei abfälligen Worten abgetan zu werden.

Mit Offenbach schließt die Opéra comique eigentlich ab. In dem Frankreich, das Wagner zujauchzte, hatte sie keine Heimstätte mehr. Ein einziges Werk, das der nachwagnerischen Entwicklung angehört, sich aber nur die für das innerste Wesen der Opéra comique passenden Elemente daraus aneignete, hat sich in die neueste Zeit verirrt: Massenets „Manon". Um die Titelpartie, in der die Pikanterie des französischen weiblichen Typus sozusagen zur Potenz gesteigert ist, überzeugend musikalisch zu charakterisieren, mußte Massenet sich

typisch französischer musikalischer Mittel bedienen und kam so von selbst auf Elemente, wie sie die Opéra comique darbot.

Eine Art der Opernform habe ich noch nicht erwähnt, denn sie scheint mir, obwohl keine stilistisch selbständige, auch eine nur vorübergehende Erscheinung, doch in keinem der behandelten Stile wirklich bequem untergebracht werden zu können, sie, die „Große Oper“ nämlich, die von überall her, aus allen Gebieten der Opernentwicklung Elemente übernahm, sie vermischte und so eine Art von kosmopolitischem Konglomerat darstellt. Typisch für diese Allerweltsoper ist, daß wir ihren echtesten Vertreter in Meyerbeer sehen müssen, der weder Franzose, noch Italiener, noch auch Deutscher, überhaupt kein Arier war. Die „Große Oper“ entstand in ihren ersten Erzeugnissen ungefähr um das Jahr 1830 mit Aubers „Stumme von Portici“. Auber nahm die Form der französischen Musiktragödie im Stile Glucks, aber eben nur die Form. Hineingepackt wurde alles mögliche, was nicht hineinpaßte. Großes Gewicht wurde gelegt auf prächtige Aufmachung, auf große Balletts usw. In die alte Form der Musiktragödie nahm man auch das neue Element der Romantik auf. Das Dasein der „Großen Oper“ war kurz, dafür aber um so glänzender und ausschweifender. Eine für diese sonst so hohle und äußerliche Gattung doppelt bemerkenswerte Vertiefung und Innerlichkeit zeigt Halévys „Jüdin“. Eigentlich nur recht flache Opera seria mit der damals zum guten Ton gehörenden Bezeichnung „Große Oper“ ist die „Favoritin“ Donizettis, der als echter Sohn seiner Zeit auch damit der Mode seinen Tribut zollte. Eines der besten Werke auf diesem Gebiet, vor allem dem musikalischen Inhalte nach, ist Rossinis, des Italieners, auf französischen Text geschriebener, der deutschen Dichtung entnommener „Wilhelm Tell“. Wir sehen auch hier wieder: alle drei Nationen mußten dazu beisteuern. Daß dabei nichts künstlerisch Wertvolles herauskommen konnte, ist klar, denn die ergiebigsten Wurzeln der Musik liegen im nationalen Boden. Dieses Fehlen einer ausgesprochenen Nationalität, einer musikalischen Heimat, war auch die Tragik Meyerbeers, der technisch eine große Meisterschaft besaß, auch künstlerischen Ehrgeiz hatte (denn ganz sicher schwebte auch ihm in seinem Schaffen eine Art Musikdrama vor), und der auch ein wirklicher Musiker sein konnte von hinreißender Gewalt, wie der IV. Akt seiner „Hugenotten“ beweist. Zu wirklich künstlerischer Ausreifung kam Meyerbeer, man muß sagen: leider, nicht. Er schrieb zuviel. Daß er selbst das Bedürfnis hatte, seinen Werken eine größere Ausgeglichenheit zu geben, beweist seine nachgelassene „Afrikanerin“, die dies sein Bestreben deutlich und oft sehr glücklich zeigt. Bedeutsam für die Entwicklung ist dies Werk auch durch den unverkennbar großen Einfluß geworden, den es auf Verdi ausübte; „Aida“ wäre ohne „Afrikanerin“ kaum geschrieben worden; die Aehnlichkeiten lassen sich in der ganzen Anlage und in vielen Einzelheiten nachweisen und sind nicht etwa nur oberflächlicher Natur. Wertvolles steckt in allen Meyerbeerschen Werken, in „Robert der Teufel“ z. B. und auch im „Propheten“, der sonst den unangenehmsten Eindruck macht. Alles war aber zu nervös zerfahren, ein zu großes Vielerlei ohne innere Geschlossenheit, zu viel Mosaik ohne eigentliche formelle Ausfeilung. Musikalisch ist Meyerbeer so viel — viel zu viel! — eingefallen, daß man aus seinen vier bekanntesten Werken mindestens acht machen könnte, wenn man seine Einfälle sichten und wirklich musikalisch verarbeiten wollte.

Nicht unerwähnt darf ich zwei späte Sondererscheinungen lassen, die im Grunde genommen keinem Stil beizuzählen sind. Ich meine einmal Gounod mit „Margarete“, „Mireille“ und mit „Romeo und Julia“. Rein schematisch-formell gehört Gounod entschieden zur „Großen Oper“, doch ist er musikalisch viel vornehmer und innerlicher infolge des romantischen Elements, das seine Opern aufweisen. Gounod ist etwas für sich, und verglichen kann ihm eigentlich nur Offenbach mit „Hoffmann“ werden, besonders in mancher technischen Hinsicht; so ähnelt das Terzett Antonia-Mutter-Mirakel im Aufbau und in der großartigen Steigerung sehr stark dem Schlußtrio in „Margarete“. Der andere hier zu erwähnende Komponist ist Bizet mit seiner „Carmen“. Schematisch auch „Große Oper“, verdankt sie ihren hohen Wert gerade dem Umstand, daß Bizet innerlich-stilistisch ganz im Banne der Opéra comique stand. Obwohl äußerlich nachwagnerische Erscheinungen, und natürlich beide, Gounod und Bizet, von Wagner beeinflußt, hielten sie doch an den alten Stilmitteln fest und gehören so entschieden mit in den Rahmen vorliegender Untersuchung.

Wie von Wagner, hatten sich Gounod und Bizet einiges Gute auch von Meyerbeer aneignen können, wie man überhaupt doch den günstigen Einfluß Meyerbeers auf die Entwicklung nicht allzusehr unterschätzen darf. Wir leben in einer Zeit, die weit genug von Meyerbeer entfernt ist, um ihm einigermaßen Gerechtigkeit widerfahren lassen zu können. Die Tage sind vorbei, wo man, noch ganz unter Wagners Einfluß, Meyerbeer allzusehr verlästerte. Daß man übrigens zu seiner Zeit durchaus das Gefühl hatte, er gehöre irgendwie innerlich — was auch bis zu einem gewissen Punkte infolge seiner musikdramatischen Tendenzen der Fall ist — zu Wagner, beweist uns ein zeitgenössisches Urteil (Schletterer), das ohne weiteres Wagner und Meyerbeer in einen Topf wirft und etwa sagt: „die Vertreter dieser Originalitäts- und Effektsucht, Meyerbeer und Wagner, scheinen jedoch ihr Kombinationsvermögen und ihre Mittel endlich erschöpft zu haben (1863!!), wenigstens ist kaum anzunehmen, daß nach „Dinorah“ und nach „Tristan“ die Sache noch weiter getrieben werden könne . . . . Ueberall spricht sich ein Bedürfnis nach heiteren, nicht durch Raffinement ungenießbar gewordenen Erzeugnissen der musikalischen Muse . . . wieder aus . . . . Unsere Opernzustände lassen kaum ein Weiterschreiten auf diesem Pfade zu; viele Erfahrungen der jüngsten Zeit deuten auf eine notwendige unabweisbare Umkehr hin . . .“

Der letzte vernünftige Teil des unduldsamen Urteils über Meyerbeer-Wagner könnte ebensogut heute geschrieben sein. Denn wo will die Opernentwicklung hinaus? Die (gottlob) immer mehr steigende Vorliebe für Mozart (Muß leider noch bezweifelt werden! D. Schriftl.) deutet darauf hin, daß wir an einem ähnlichen Wendepunkte angekommen sind wie Frankreich um 1750, als es den Schwulst der ernsten Oper gründlich satt hatte. Damals kam „das Mädchen aus der Fremde“, das lustige Singspiel englischer Herkunft, wie vom Schicksal in höchster Not gesandt. Wir wissen nicht, wie eine Gesundung der Verhältnisse heutzutage eintreten soll. Sie sind so krankhaft, daß man fast an den beginnenden Todeskampf des zwar bis jetzt stets sehr lebenszäh gewesenen musikdramatischen Prinzips glauben möchte, das heute seine äußersten Grenzen hat in dem ungeheuer polyphonen Musikdrama überstraußischer Entwicklung und andererseits in der modernen Musikposse Berliner Richtung („Puppchen!“), zu der die heitere Opernrichtung entartet erscheint. Vielleicht erlebt die nächste Zukunft eine „Götterdämmerung des musikalischen Dramas“ ebenso, wie die Zeit der Renaissance — mit der die unsrige recht viel Aehnlichkeit hat — die Musikentwicklung des Mittelalters mit der Chorlyrik ins Grab sinken sah. Vielleicht ist auf dem Welttheater bald wieder ein Akt abgelaufen und die Drehbühne, auf der das Drama „Entwicklung“ gespielt wird, wartet nur auf den entscheidenden Ruck, um der erstaunten Welt ein ganz neues Bild zu zeigen, ein Bild, das möglicherweise längst hinter der Szene gestellt wurde, ohne daß wir ahnungslosen Zuschauer, die wir nicht hinter die Kulissen blicken können, es bemerkt haben.

„Es ist alles schon einmal dagewesen!“



Ein Beitrag zur „Kompositionslehre“ von Alex. Jemnitz.

Zum Beginn seiner anregenden Ausführungen stellt der Verfasser den Satz auf, daß alle andern Künste ihren Inhalt aus unserem geistigen und sinnlichen Leben schöpfen, die Musik allein, deren „Objekte vorerst noch außerhalb der Vorstellungskreise des Tonsetzers liegen“, höheren Ursprungs sei. Das ist doch der Sinn!

Wir behaupten: Die Ausdrucksgewalt, die uns in jedem wahrhaften Kunstwerk packt, erhebt, erschüttert, mag es nun der bildenden (darstellenden, wie der Verf. erste Seite rechts 3. Z. schreibt und damit zunächst den Gedanken an Schauspielkunst erweckt), der Ton- oder Dichtkunst entstammen, läßt uns das geheimnisvolle Wirken einer höheren Macht ahnen — des Göttlichen. Sein Vorhandensein erst stempelt das Geschaffene zum Kunstwerk.

Der Dichter bedient sich in der Hauptsache derselben Worte, die jeder Mund spricht, der Tonpoet desselben Rhythmus, derselben Intervalle und Harmonien wie jeder trockene Theoretiker auch; und doch: welcher Unterschied!

Ewig ungelöstes Rätsel — vielleicht gerade deshalb so wunderwirksam!

Das Ahnen des Unbekannten, das den empfindenden Menschen nur mit heiligen Schauern erfüllt, wird in der Seele des schaffenden Künstlers zu göttlichem Gestalten. Der Verf. kennt nicht das Ringen der Künstlerseele mit dem Ungeborenen, wenn er behauptet, daß dem Tondichter die Themen einfach anfliegen.

Ein Chaos von Tönen erfüllt des Tonpoeten Seele. Gedanken (Themen) steigen auf, werden verworfen, sinken zurück, um vielleicht nach langer Zeit schöner, vollendeter — dem Schaffenden oft selbst unbewußt — wiederzukehren und verwendet zu werden.

Und eine je höhere Stufe der Mensch erreicht, je geläuterter sein Seelenleben durch eigene Leiden, durch fremdes Miterleiden wird, um so reiner, abgeklärter, edler werden die Gedanken in seinen Werken. Gerade das geistige und sinnliche Leben, Erleben im tiefsten Herzen, in innerster Seele, verleiht dem Menschen erst die Fähigkeit, Künstler zu sein, nein: es immer mehr zu werden.

Wie oft ist seine Seele angefüllt mit einem zum Licht drängenden Gefühlsgehalt, und doch will und will er sich nicht gestalten, bis plötzlich ein äußerer Eindruck die Lösung bringt: Wie im Frühling alles von treibender Kraft erfüllt ist und sich doch nicht entfalten kann, bis ein warmer Regen befreiend die Knospenhüllen sprengt. Hören wir, wie es Mahler mit dem letzten Satze seiner II. (c moll) Symphonie erging (A. Seidl, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst S. 60, 61): ... „Mir ging es mit dem letzten Satz meiner zweiten Sinfonie so, daß ich erstlich die ganze Weltlitteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden. ... Zu dieser Zeit starb Bülow und ich wohnte seiner Totenfeier in Hamburg bei. Die Stimmung, in der ich dasaß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. Da intonierte der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral ‚Auferstehn‘! Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen Blitz wartet der Schaffende — das ist ‚heilige Empfängnis‘! Was ich damals erlebte, hatte ich nun in Tönen zu schaffen. Und doch, hätte ich dieses Werk nicht schon in mir getragen, nie hätte ich das erleben können? Saßen doch Tausende mit mir in jenem Moment in der Kirche!“ ...

Es ist müßig, weil unmöglich, zwischen Impression und Expression unterscheiden zu wollen, wenn es sich um Erschaffen handelt, denn auch bei der „Ausarbeitung“ ist das Göttliche im Künstler wirksam, fehlt es, so merkt man das „Gemachte“.

Die Ansicht des Verfassers über Vorspiel mit Fuge und über moderne Sonate teilen wir, nur mißfällt uns der Ton, wie über die alten Meister gesprochen wird. So gewiß es einen Fortschritt bedeutet, wenn sich aus dem Gestalten-Wollen des Vorspiels das feste Thema der nachfolgenden Fuge herauskristallisiert, so gewiß ist, daß jeder Spätere von seinen Vorgängern lernt, aus dem, was er erreicht, was er nicht erreicht hat. Diese Erkenntnis erst bedingt den Fortschritt. Aber es ist wohl kein Zweifel, daß der Erfinder der Dampfmaschine der größere Genius war als alle gewiß klugen Köpfe nach ihm, die nur vervollkommneten, was jener erschuf. Und so hat uns S. Bach gezeigt, wie Vorspiel, wie Fuge beschaffen sein müssen, wenn es Kunstwerke und nicht bloß interessante Kunstbauten für Fachleute sein sollen.

Es wäre wohl an der Zeit, daß man den abgetriebenen Postgäulen — erstes und zweites Thema, deren Gegenüberstellung (doch wahrscheinlich dem Schauspiel — Spieler — Gegenspieler — entnommen) man so lange in etwas einseitiger Weise als die Krone der Muse kultiviert hat — etwas Ruhe gönnte und sich auf die Formen besänne, die das Werden und Vergehen in der Natur (in umfassendstem Sinne) uns in verschwenderischer Fülle bietet. Wie aus einem Fruchtkern ein Bäumchen emporwächst, sich zum Baum entwickelt und zuletzt mit stets reicher sich entfaltender Krone im Schmuck von Blättern und Blüten dasteht, so könnte aus einem kleinen, unscheinbaren Thema ein herrliches Musikstück entstehen. Dies nur ein Beispiel! Programmusik? — meinetwegen, ich streite mit niemandem darüber. Irgendein gemeinsames Rückgrat kommt eben immer wieder zum Vorschein. Die Erde selbst hat es ja in ihrer Achse. Wer mich verstehen will, weiß, was ich meine. Ich glaube, es ist weiterhin dasselbe, was der Verfasser mit „induktiv“ und „deduktiv“ bezeichnet, nur bildlicher ausgedrückt!

H. Wennig.

Wiener Musikerhäuser.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

III.

Glucks Wohnhaus“ verkündet eine Gedenktafel über dem Haustore des Hauses Wiedner Hauptstr. 32 (Abb. 1). Es ist dies das noch heute stehende alte Haus, das einst dem ersten Verkünder des „Musikdramas“ als Eigentum gehörte. Gluck war es gegönnt, aus den ärmlichsten Verhältnissen heraus zu ansehnlichem Vermögen zu gelangen. Schon 1768 hatte er in Wien (am Rennweg) ein Haus gekauft, welches er 1781 gegen das abgebildete vertauschte, zu dem seinerzeit ein ansehnlicher Garten gehörte. Außerdem besaß er noch ein Landhaus in Perchtoldsdorf bei Wien, das leider nicht mehr zu ermitteln ist. Das Stadthaus auf der Wieden bewohnte Gluck bis an sein Lebensende (1787). Der mit Gluck als Textdichter zahlreicher Opern künstlerisch eng verbundene Metastasio, ein gebürtiger Römer, brachte die zweite Hälfte seines Lebens in Wien zu, wohin er von Kaiser Karl VI., der ihn auch zum Hofdichter ernannte, berufen worden war. Sein Wohnhaus (Kohlmarkt 11, Abb. 2) trägt eine Marmortafel mit der Inschrift: „In diesem Hause lebte und starb Pietro Metastasio. Seinem Andenken von Italienern und Oesterreichern geweiht 12. April 1882.“ Das Haus ist aber auch aus einem anderen Anlasse, den allerdings keine Gedenktafel erwähnt (!), bemerkenswert. Zur selben Zeit nämlich, als der in ganz Europa gefeierte Hofdichter in diesem Hause herrschte, hauste in einem Verschlage unter dem Dache ein armer Junge, der als Chorknabe bei St. Stephan nach Wien gekommen war, hier mit knapper Not dem Schicksal, zum Kastraten gemacht zu werden, entging, und nun, da er ungefähr 16 Jahre alt war und mutiert hatte, aus der Kapelle entlassen wurde. Kümmerlich half er sich mit Unterrichtgeben fort und spielte zum Erwerbe in verschiedenen Orchestern mit. „Als Metastasio von dem jungen Musikus in der Dachstube, der an seinem alten, wurmzerstochenen Spinett sich übte, erfahren hatte, wählte er ihn, um Fräulein Martinez, das Metastasio erziehen ließ, Gesangunterricht zu erteilen.“

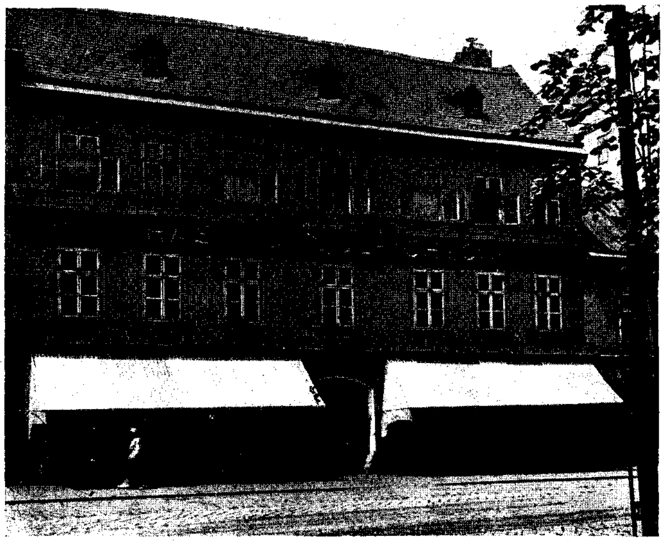


Abb. 1. Glucks Wohn- und Sterbehaus.

Der „arme Musikus", der für seine Bemühungen freie Kost erhielt, hieß: Joseph Haydn . . .

In unmittelbarer Nähe von Glucks Hause befindet sich noch das Wohnhaus Lortzings, mit der Gedenktafel: „In diesem Hause wohnte während der Jahre 1846 bis 1848 der Tondichter Albert Lortzing." (Abb. 3.) Dieser war zur Aufführung seines „Waffenschmied" von Leipzig nach Wien gekommen und hatte am nahe gelegenen Theater an der Wien eine Kapellmeisterstelle. Sein Sohn besuchte die gleichfalls nahegelegene technische Hochschule. Lortzing komponierte hier in Wien die Opern „Zum Großadmiral", „Regina" und „Rolands Knappen". Da Lortzings Wiener Aufenthalt in das Sturmjahr 1848 fiel, machte er hier naturgemäß keine guten Erfahrungen. Die Revolution, sowie das, was ihr voranging und nachfolgte, brachte dem Künstler viele Enttäuschungen, wozu manch trauriges Familienereignis noch hinzukam, wie z. B. der Tod seiner von ihm sehr geliebten Mutter. (Vergl. hiezu den Aufsatz „Musikalisches vom alten Metzleinsdorfer Friedhofe in Nr. 8 [40. Jahrg.] der N. M.-Z.) Uebrigens kommt die politische Stimmung jener Zeit im Wiener Schaffen Lortzings besonders stark zum Ausdrucke. Er, der ja ein glühender Anhänger der national-freiheitlichen Ideen jener Zeit war, den hier in Wien auch ein festes Freundschaftsband an den später standgerichtlich erschossenen Robert Blum knüpfte, stellte auch seine Muse in den Dienst jener Gedanken, die damals aller Menschen Herz bewegten. So vertonte er mehrere schwarz-rot-goldene Lieder zum Preise der ersehnten Freiheit; und erst die bereits genannte Oper „Regina", die bringt gar eine Fabrik auf die Bühne, in deren Hof die Arbeiter versammelt sind und gebieterisch Lohnerhöhung verlangen. Zur Unterstützung ihrer Forderungen singen sie den wuchtigen Chor „Wir wollen nicht". . . . (Merkst du was, lieber Leser?) An Enttäuschungen reich, mit manch bitterem Worte über Wien auf den Lippen, kehrte er nach Leipzig zurück.



Abb. 2. Wohnhaus Metastasios und Haydns.

Noch eines Meisters der leichteren, ja allerleichtesten Muse sei gedacht mit dem Hause Mechitaristengasse 5 (Abb. 4). „In diesem Hause wurde Joseph Lanner am 12. April 1801 geboren." So meldet die Gedenktafel über dem Tore des reizlosen alten Vorstadthauses. Lanner, das echte heitere Kind unserer Stadt, mit dem sonnigen Humor, den immer fröhlich lachenden Augen und den sentimentalen Weisen trotz aller Lustigkeit. Lanner hat den geistreich-graziösen Wiener Walzer nicht nur begründet, sondern schier auch in allen seinen Möglichkeiten bis auf den Grund ausgeschöpft, so daß ihm bis auf den heutigen Tag keiner nahe kommen konnte. Aus dem häßlichen Zinshause stieg ein Stern auf, dessen liebliches Funkeln uns auch heute erfreut und das — dem ganzen Walzergetue unserer Tage zum Trotz — von keinem noch verdunkelt worden ist.

Mozart auf dem Theater und in der Kirche.

Von Hans Schorn (Baden-Baden).

Die beiden Bücher, deren Besprechung ich unter dieser Ueberschrift zusammenfasse, haben spekulativen Charakter. Mozart, der Unerschöpfliche, der Träger schon so mancher symbolischer Attribute, wird wieder einmal festgelegt. Erst philologisch, dann theologisch. In dem dicken Theaterband ist es allerdings kein gleichgültiges Heruntersagen der vielfach gehäuften Ergebnisse historischer Forschung. Auch keine pathetische Deklamation der abgenutzten Phrase seines einzigartigen Bühnengeistes schlechthin. Ernst Lert, der gewiegte anerkannte Theaterfachmann, sucht auf eigenen Wegen die Wandlungen und Entladungen festzustellen, die Mozart in Uebereinstimmung oder in Konflikt mit den Anschauungen seiner Zeit brachten. Er entrückt die Inszenierung Mozartscher Werke dem bislang obwaltenden Gefühlszentrum und gibt in seinem Buche „Mozart auf dem Theater" (Berlin 1918, Schuster & Löffler) eine Rechtfertigung seiner eigenen praktischen Arbeit: das ebenso ernste wie schwierige Problem der Inszenierung wird vom Verstandeszentrum ausschließlich gelöst. Für Lert ist Theatergeschichte fast gleichbedeutend mit Inszenierungsgeschichte; sein historischer Querschnitt durch die Zustände der Opernbühne gegen Ende des 18. Jahrhunderts betont also gerade diese Nebenumstände der Bühnentradition lebhaft, gibt darüber interessante Zeitkultur. Mag es für jeden Inszenator die lockendste Aufgabe sein, einmal Mozarts Universalität in einem Zyklus seiner Werke darzustellen, lohnender noch ist die Auseinandersetzung mit jenen höfischen Barock- und Rokokoausstattungen, denen Gluck seine realistische Spielleitung entgegenstellte. Auch die Musikinszenierung geriet in die verwirrenden Ansichten des Theaters der Aufklärung. Mozart steht immer im Brennpunkt des Kampfes um neue Musik, so bleiben auch die allgemeinen Strebungen der Dramaturgie seiner Opern von dem Neuen nicht unberührt, wiewohl er stark in der allgemein theatergeschichtlichen Tradition der typischen Figuren und Situationen wurzelt und das Typische fast immer dem Individuellen voranstellt. Was ihn über die Mode und den Geschmack seiner Zeit weit hinaushebt, was uns berechtigt, ihn auch hier einen Reformator zu nennen, vor allem, weil er nicht mehr theatralisch, sondern dramatisch verfuhr, das ist das Ziel dieses breit angelegten Spezialstudiums, das ziemlich erschöpfend fast sämtliche Fragen der Inszenierung überhaupt berührt. Es



Abb. 3. Lortzings Wohnhaus.

ist bekannt, daß für Mozart die Musik nicht bloße Untermalung des gesprochenen Wortes bedeutet, daß er im Gegenteil die Musik als solche dramatisch empfindet und daher diese zunächst, und nicht der Text, als Darstellungsprinzip gelten muß. Nicht nur aus dem häufigen Besuch und den zahlreichen Vergleichsmöglichkeiten der verschiedensten Aufführungen kam er zu ganz neuen bühnenpsychologischen Beobachtungen, auch die Technik des Schauspiels wirkte neuschöpferisch auf ihn ein und führte ihn zur Erfüllung der Sendung des Sturmes und Dranges in der Musik, so daß man bei seinen Werken von einer „musikalischen Handlung" sprechen muß, die fernab der verlogenen Rokokozierlichkeit sich vollzieht und sehr wohl des prunkvollen Kitsches entbehren kann. Eine solche Kunst steht natürlich weit über dem Dienst des bloßen Vergnügens, sie greift ins Leben selbst, formt Menschen statt Standestypen und erhöht den Darsteller zum Menschenkünder.

Man merkt: diese theoretisch-wissenschaftlich begründeten Anschauungen Lerts geben praktisch die Anleitung zu Mozartaufführungen selbst. Und während der erste Teil der Schrift die elementaren Quellen aufdeckt, aus denen Mozart schöpfte, während dort überzeugend gezeigt wird, wie er die nie fehlenden Entwicklungsmöglichkeiten ohne schädigenden Ueberschuß benützte, versucht ein zweiter Teil Richtlinien dafür zu geben, insbesondere die „Inszenierungsseele" Mozarts zu enthüllen. Eine genaue Kopie der alten Aufführungen ist selbstverständlich auch hier nicht Hauptzweck, gegen derlei historische Rekonstruktionen spricht die immer noch zu stark empfundene Unpersönlichkeit, Undramatik. Aber die innere Form, den festen Kern, den Mozartisch psychologischen Affekt stilgerecht in moderne Spielweise umzusetzen, das Werk dabei jeweilig in der Kategorie lassen, zu der es theatergeschichtlich gehört und aus der es herausgewachsen ist, das sind Lerts Leitgedanken für eine moderne Mozartinszenierung, das sind scheinbar neue Forderungen, die aber geniale Hüter des Mozartwerkes wie etwa Goethe längst in ihrer Darbietung befolgten. Es spricht ungemein für Ernst Lert, daß er nicht drauflosexperimentiert, sondern auch hier gewissenhaft alle Möglichkeiten überprüft, um uns wirklich den echten unverfälschten Mozart zu schenken; ein Grund mehr, sein umfangreiches Werk allen, die mit diesen Fragen zu tun haben, dringend zu empfehlen. Aber auch derjenige, der etwa wie Lert in Mozart das österreichische Genie sieht wie wir in Goethe das deutsche, wird aus der Lektüre viel Neues, überraschend Feinsinniges empfangen und trotz der Ueberfülle des bewältigten Materials sich an der frischen Sachlichkeit erfreuen, die nie ins Ueberschwängliche ausartet.

Wirklichkeitsecht wirken an diesem Buch auch besonders die oftmals aus Mozarts Briefen gewonnenen Einsichten, ihre lebhafte Farbigkeit schillert auch in der „Charakterzeichnung des großen Meisters", die **Joseph Kreitmaier** S. J. veröffentlicht hat (Düsseldorf 1919, Druck und Verlag von L. Schwann). Ich gestehe: ich bin sonst kein Freund von so süßlichen Erzeugnissen sog. religiöser Erziehungsliteratur, von Büchern, die oft etwas penetrant an Geruch und von schlimmer Sentimentalität sind. Wir besitzen ja außerdem schon von Leitzmann „M.s Persönlichkeit". Und dennoch bereitet das Buch kein Mißvergnügen, weil es aufrichtig gemeint ist und oft mehr zur Kenntnis von Mozarts Innenleben beiträgt als größere Biographien. Der Verfasser, bekannt durch seine Studie über „R. Wagners Psyche", schildert Seele und Charakter unter einheitlichem psychologischem Gesichtspunkt, entwirft mehr ein Mosaikbildchen des Menschen denn ein Kolossalgemälde des Künstlers und findet in dieser Beschränkung des Ziels eine sehr dankbare Aufgabe, zumal Mozarts Briefe an das Allzumenschliche oft mit rührender Naivität herangehen. Vielleicht entdeckt er zu viel freundliche Züge an Mozart, der Zeit seines Lebens außerhalb der Musik stets ein argloses Kind blieb, abhängig von äußeren Einflüssen, von größter Vertrauensseligkeit, von weichster Empfindsamkeit, menschenfreundlich und wohltätig, unmerklich idealisiert er den Menschen, der doch auch oft von sehr starkem Selbstbewußtsein war. Man verzeiht es auch, daß nach einem anziehend entworfenen Bild von M.s Vater die Frage der Religiosität sehr ausführlich behandelt und mit sichtlicher Freude von der schönen katholischen Tradition erzählt wird, die sich vom Vater auf den Sohn vererbte. Freilich, gesagt mußte auch werden, daß Wolfgang jedoch zynischer, ironischer veranlagt war und über kirchliche Dinge freier dachte, daß er, der elterlichen Beeinflussung entzogen, glaubensschwach wurde, aber jenes echte religiöse Gefühl behielt, das er selbst so umschreibt: „ich weiß, daß ich so viel Religion habe, daß ich gewiß niemals etwas tun werde, was ich nicht imstande wäre, vor der ganzen Welt zu tun." Der Autor meint, dieses religiöse Fundament sei auch in Wien nicht eingestürzt, als Wolfgang mit dem antichristlichen Geist der Freimaurerei vertraut geworden war. — Genug! Ueber Mozarts Privatleben ist uns schon so viel Häßliches erzählt worden, daß man den Mut bewundern muß, wie hier, in knappen Abschnitten, nicht ganz ohne Berücksichtigung der Schattenseiten zwar ein Bild ent-

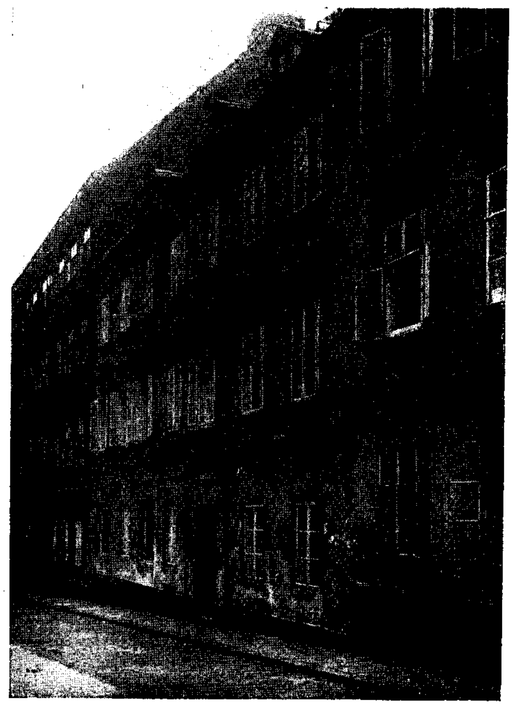


Abb. 4. Lanners Geburtshaus.

worfen wird, das echte Züge Mozarts, und sei es vielfach auch nur durch die Brille des begabten väterlichen Pädagogen, widerspiegelt.

Zur Verteidigung einer Toten.

Von E. Freisleben (Arnau a. Elbe).

„Ich bin überzeugt, daß gute Bücher ihre unzerstörbare Kraft in sich selbst tragen. Sie mögen noch so weit herkommen, noch so verborgen sein — es kommt immer der Augenblick, der sie ans Licht zieht . . . . . Gewiß, man haßt sie . . . . man leugnet und beschimpft sie. Was tut das? Sie sind stärker als alles und alle." — Diese Worte aus Octave Mirbeaus schönem Vorwort zu „Marie-Claire" von Marguérite Andoux fielen mir ein, als ich neulich erfuhr, daß eine Schülerin Stradals Helene Caspars Anschlags- und Bewegungslehre als Hokuspokus und Firlefanz bezeichnet habe. Ein ehrlicher Zorn ergriff mich, denn gerade Schlichtheit und Natürlichkeit waren hervorstechende Charaktereigenschaften der liebenswürdigen Leipziger Klavierpädagogin, die ich im Herbst 1913 leider nur ganz flüchtig kennen lernte. Erst nach Erscheinen meiner „Winke für den Klavierunterricht" erhielt ich im April d. J. aus Leipzig durch Fräulein Hildburg-Hahn (eine Freundin und Lieblingsschülerin der Verstorbenen) einige Aufschlüsse über ihr Leben und ihren am 4. Juli 1918 durch Herzschlag erfolgten Tod, der die Arme so plötzlich ihrem pädagogischen Wirken entriß. Mir wird es immer als glühender Selbstvorwurf im Herzen brennen, daß ich der edlen Frau bei ihren Lebzeiten nicht zu etwas mehr Anerkennung in Musiklehrerkreisen verhalf. Mein Plan ging während der schweren Kriegsjahre dahin, Helene Caspar gleich nach Friedensschluß in Leipzig aufzusuchen, um sie für eine gemeinsame Arbeit zu gewinnen. Da las ich vorigen September in der Neuen Musik-Zeitung die lakonische Nachricht von ihrem Hinscheiden, und Tränen der Reue quollen in mir auf. — Ich erachte es, angesichts des ungerechten Anwurfes einer angesehenen mährischen Klavierpädagogin, als eine heilige Pflicht, den Kampf für eine wehrlose Tote zu führen. Abgesehen davon, daß vielleicht bei Pedanten alter Schule der „mittels Armschwung erzeugte Gleitanschlag" und der durch Kreisung der Hand hervorgebrachte große „Legatoton" Widerspruch erwecken (beide Feinheiten sind nur auf guten Klavieren englischer Mechanik wahrnehmbar!), und bei falscher Anwendung dieser — der subtilsten Tongebung dienenden Anschlagsarten — Mißfallen erregen könnten, scheint es mir unfaßlich, wie man Helene Caspar und ihr gediegenes Werk mit Hokuspokus und Firlefanz in Verbindung bringen kann. Solch ein Vorwurf beweist nur Unkenntnis und geringes Erfassen ihrer vorzüglichen technischen Ratschläge, deren Verdienst hauptsächlich in den einfachen, praktischen Beispielen und Uebungen, sowie in dem jedes Kapitel einleitenden Texte besteht, der vor allem Anfänger im Klavierlehrfach vor schlimmen Fehlern bewahren muß. Die Kapitel über einfachen und rückkehrenden Schwung, über Rollung, Handschwung und Phrasierung, rhythmische Schwierigkeiten und nicht zuletzt die aus der guten alten Schule übernommenen „zahlreichen" Hand- und Fingergelenksübungen, die vorzüglichen Dreiklangsarpeggienfingersätze (denen leider die Gruppe der Es, As, Des (Cis), Dur, fis, cis, gis (as) moll-Tonarten mit Obertaste — Untertaste — Obertaste fehlt und daher vom Lehrer ergänzt werden muß), die Tonleitern mit Schwungansatz, die Septimenakkorde in allen Zerlegungen und Anschlagsarten ꝛc. beweisen die gründliche Durchbildung der erfahrenen Klavierpädagogin, die, nebenbei gesagt, eine Schülerin von Karl Reinecke und Prof. Winterberger war, also wahrhaftig nicht die schlechteste Schule genossen hatte und wohl auch der „Moderne" nicht blindlings in die Arme fiel! Aber sie besaß einen fortschrittlichen, vorurteilslosen Geist, sie war nicht im Schema erstarrt und hatte sich trotz ihrer grauen Haare ein junges Gemüt bewahrt. Man lese ihr Buch „Klavierunterricht" und ich glaube, selbst ihre erbittertsten Gegner und Gegnerinnen werden sich beschämt vor dem reinen, festen Wollen dieser bescheidenen Frau beugen, deren Werk man offen kritisieren, aber nicht verunglimpfen darf.

Neue Ergebnisse der experimentellen Tonpsychologie.

In einem gewichtigen Werke „Zur Grundlegung der Tonpsychologie" (Verlag von Veit & Comp., Leipzig, 1913) berichtet Dr. Géza Révész über die Ergebnisse seiner Untersuchungen über Tonhöhen und Tonqualitäten, die alte fundamentale Theorien ins Wanken bringen, zum mindesten stark einschränken. Es handelt sich um das sogenannte Oktavengesetz. Die ältere Psychologie faßte die Tonreihe von der Tiefe zur Höhe eindimensional auf. Die bildliche Darstellung war die Gerade, die keinerlei hervorragende Punkte aufweist, da die zunehmende Tonhöhe eine stetig sich ändernde Eigenschaft der Tonreihe ist. Fragt sich nun, ob mit der „Tonhöhe" das Wesen des Tones erschöpfend dargestellt wird. Es läßt sich nicht leugnen, daß gewisse Töne der Reihe eine bestimmte Aehnlichkeit miteinander haben. Einmal finden wir, daß die Erscheinung der Aehnlichkeit auftritt bei engbenachbarten Tönen (h zu c, cis zu c), die bei zunehmender Distanz der Töne schnell abnimmt, so daß die Oktave c dem c^1 am unähnlichsten sein würde. Man nennt dies nach Stumpf die psychologische Aehnlichkeit der Töne. Umgekehrt hat c mit c^1 das Gemeinsame gleicher Partialtöne, so daß bei unbefangener Beurteilung einer Serie von Intervallschritten die Aehnlichkeit des Grundtons mit seiner Oktave geradezu ohrenfällig wird. Auch die Transposition ganzer Intervallgruppen in die Oktave macht uns den unbestreitbaren Eindruck der Aehnlichkeit, die zweifellos auf der physikalischen Verwandtschaft der Oktaventöne beruht (Helmholtz). Wir stellen also fest, daß es neben der gradlinig ansteigenden Höhenreihe der Töne noch eine zweite gibt, die periodisch wiederkehrende Aehnlichkeitspunkte hat, die durch die gleiche „Qualität" der Töne ausgezeichnet ist. c—c^1 würde demnach gleiche Qualität, aber verschiedene Höhe haben. Wollten wir ein räumliches Schema haben, das auch dieses Moment zum Ausdruck bringt, so müßten wir ein dreidimensionales wählen: die Schraubenlinie, wie es schon Drobisch vorgeschlagen hat. (Ueber die mathematische Bestimmung musikalischer Intervalle.)

Die Oktavenähnlichkeit ist von Musikern nie bestritten worden, doch gehen die Ansichten über ihre Ursache weit auseinander. Helmholtz gründet sie auf die physikalische Verwandtschaft durch Obertöne, aber sie zeigt sich auch bei künstlich obertonfrei gemachten Tönen. Auch C zeigt mit c^3 entschiedene Aehnlichkeit, obwohl c erst der 16. Partialton von C ist, also für die Empfindung kaum noch in Betracht kommt. Stumpf, der nur die Distanzähnlichkeit gelten lassen will, billigt der Oktave nur eine „Scheinähnlichkeit" zu, die er aus der hohen Verschmelzung herleitet, doch läßt sich hiermit die Aehnlichkeit ganzer transponierten Motive um eine Oktave nicht erklären, denn bei dem Nacheinander der Töne kann doch keine Verschmelzung eintreten. Die Aehnlichkeit läßt sich nur befriedigend erklären, wenn wir sie aus der gleichen Qualität aller c-Töne herleiten.

Die Trennung der Qualitätenreihe von der Höhenreihe wäre aber auch psychophysisch erwiesen, wenn es gelänge, nachzuweisen, daß es Tonempfindungen gibt, die, wenn auch im anormalen Zustande, erst dann zustande kommen, wenn eine deutliche Trennung der bei normalem Gehör meist verknüpften Merkmale eintritt. Dies läßt sich nämlich auch bei ganz normalem Gehör feststellen (Verfasser machte bei Kinderexperimenten ganz ähnliche Erfahrungen), wenn wir zwei um minimale Unterschiede ungleiche Töne vergleichen sollen. Deutlich wird dann eine verschiedene Qualität wahrgenommen, schon bei sehr geringen objektiven Unterschieden, die noch kein bestimmtes Urteil über „höher" oder „tiefer" des Vergleichtons zulassen. Noch kräftiger tritt die Trennung der beiden Eigenschaften hervor bei dem pathologischen Fall der Parakuse, einer krankhaften Veränderung des Gehörs, bei der Töne eines meist bestimmt abgegrenzten Tongebiets mit falscher Qualität apperzipiert werden, so daß statt des objektiven Tons ein oft für das ganze Gebiet gleicher Pseudoton empfunden wird. Révész berichtet über einen klinisch und psychologisch genau untersuchten Fall, wo ein Patient, der übrigens für die tieferen Regionen absolutes Gehör besaß, bei allen Tönen des pathologischen Gebiets g^2 bis dis^4, einen Pseudoton gis hörte (soll heißen einen Ton von typischer gis-Qualität, der aber der Höhenlage des objektiven Tons entsprach). Z. B. den gegebenen Ton d^3 hörte er seinem Höhencharakter nach als d^3, der Qualität aber nach als gis. Nach einiger Uebung war er imstande, sein Urteil völlig zu scheiden: einmal die Töne rein nach der Höhe zu bestimmen (dies gelang auch im pathologischen Gebiet ziemlich sicher), zum andern die gehörte Qualität mit Sicherheit anzugeben, wenn ihm Vergleichstöne aus dem gesunden Tongebiet geboten wurden. Das sogen. „absolute Gehör" muß demnach ebenfalls auf zwei, meist kombiniert auftretenden Fähigkeiten beruhen: 1. den Ton nur nach seiner Höhencharakteristik zu beurteilen (eine bis zu einem gewissen Grade erlernbare Leistung) oder 2. ihn nach seiner Qualität zu erkennen (eine angeborene Begabung) und ihn einer ungefähren Höhenregion zuzuteilen.

Besonders zwingend scheinen die Versuche mit sukzessiv gegebenen Intervallen im Pseudogebiet. Da jeder Ton mit der gis-Qualität behaftet war, hätten solche Intervalle doch als Prime erscheinen müssen, doch wurde trotz der gleichen gis-Beurteilung deutlich ein Unterschied wahrgenommen, eben durch die Empfindung der verschiedenen Höhenlage. Von höchstem Interesse aber ist der Nachweis, daß es möglich ist, eine kontinuierliche Reihe von Qualitäten herzustellen, ohne Veränderung der Höhe. Wird nämlich der gleiche objektive Ton z. B. fis^2 durch besondere Zuleitung jedem Ohr zugeführt, so ist die Empfindung (das gesunde Ohr hört richtig fis^2, das kranke gis^2) das arithmetische Mittel aus dem subjektiv empfundenen und dem objektiven Ton, nämlich g^2. Variiere ich nun die Intensität, gebe z. B. dem gesunden Ohr die stärkere Empfindung, so sinkt der subjektive Mischton nach f zu, und umgekehrt. So läßt sich durch erweiterte Variation die ganze Reihe erzeugen. Es ist also, wenn auch unter anormalen Verhältnissen, eine Mischung von Tonqualitäten erreicht, wie sie unter physiologischen Bedingungen nicht vorkommt und stets bestritten worden ist.

Ein weiteres Argument für die Trennbarkeit von Höhe und Qualität bilden die musikalischen Geräusche. Sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie unter gewissen Bedingungen merkbar Höhenunterschiede erkennen lassen, aber keine deutliche Qualität zeigen. Das gilt besonders für tiefste, außermusikalische Töne, die ein auf- oder absteigendes Glissando deutlich empfinden lassen, aber ohne hervortretende Qualität sind. Abgestimmte Holzblättchen geben, einzeln aufgeschlagen, ein klatschendes Geräusch, im Zusammenklang aber kann man ohne Zweifel den Dreiklang erzeugen. Aus gut abgestimmten Paukentönen hören wir leicht Intervalle heraus, denen wir bei Kenntnis der allgemeinen Harmonielage subjektiv musikalische Qualitäten hinzudeuten, dagegen ist es nicht möglich, mit mehreren einzelnen Paukentönen Akkordeindrücke hervorzurufen.

Daß neben der Höhen- und Qualitätenreihe noch eine dritte, die Vokalreihe zu beobachten ist (z. B. entspricht c^1 dem u, c^2 = o, c^3 = a, die Zwischentöne entsprechen den Mischvokalen) kann hier außer Betracht bleiben, da sie hinter den beiden erstgenannten zurücksteht und nur für ein bestimmtes Höhengebiet Geltung hat. (Vergl. W. Köhler: Akustische Untersuchungen, Zeitschr. f. Psych. Bd. 58, S. 59 ff.

Nach diesen Anschauungen muß natürlich auch die Intervallempfindung auf eine andere Basis gestellt werden. Es zeigt sich, daß das Intervallurteil sich sowohl auf die Höhen- als auch Qualitätsempfindung gründet und bei Verlust einer dieser Eigenschaften unmöglich wird. Z. B. wird durch die Höhendistanz bestimmt, ob die Qualität c—e ein enges oder erweitertes Intervall bildet, ob sie als Terz oder Umkehrung (Sexte) aufzufassen ist. Doch scheint dem Qualitätsmerkmal die größere Bedeutung zuzukommen, denn sowohl Intervalle der musikalischen Grenztöne (Geräuschtöne), die nur unterscheidbares Höhenmerkmal haben, erhalten musikalischen Inhalt erst bei hinzutretender erkennbarer Qualität wie auch Intervalle der rein musikalischen Region und das reine Distanzurteil allein hilft nicht viel, denn die Terz z. B. hat in tiefer Lage eine viel geringere Distanz als in hoher.

Auf die weiteren Betrachtungen, die sich für die Empfindung von Melodie und Harmonie ergeben, kann hier nicht weiter eingegangen werden. Doch erscheint es sicher, daß diese, in größerem Maßstabe zunächst nicht nachprüfbaren Ergebnisse experimenteller Forschung manchen Widerspruch der alten Theorien klären und unsere Aufmerksamkeit wird auf bisher kaum beachtete Phänomene gelenkt, deren restlose Ausdeutung zweifellos zu einer neuen empirischen Grundlegung der gesamten Tonpsychologie führen wird. Dr. H. Meißner.

Götterdämmerung in Straßburg.

Von Dr. G. Altmann (Frankfurt a. M.).

In gewohnter Weise hatte im September 1918 zu Straßburg die Saison von Theater und Konzert begonnen. Wohl zogen sich im Westen schwarze Wetterwolken zusammen; die Elsäßer selbst, aus ihren „Quellen" besser informiert als wir, sahen das Kommende bereits voraus, die Altdeutschen hingegen steckten den Kopf in den Sand, trösteten sich immer noch mit der Idee des „strategischen Rückzugs", und wer tiefer blickte, mit heimlichem Entsetzen den Augenblick kommen sah, wo die dünne Vogesenwacht überrannt würde, wurde als „Miesmacher" hingestellt. Immerhin ahnten auch die Schwarzseher noch nicht den vollen Umfang der drohenden Katastrophe, und so gab man sich gerne, die Sorgen zurückstellend, den künstlerischen Genüssen hin, die die beginnende Spielzeit bot; sogar die Straußische Elektra wurde bereits einstudiert. Die Oper mit ihrem vom Vorjahr ungefähr vollzählig übernommenen Personal war in bester Verfassung; Kapellmeister Frieds langbewährte Routine und Szells jugendfrohes Temperament verhießen kunstgesättigte Abende. Jetzt in Deutschland kann ich es erst so recht würdigen, welch vortreffliches, selbst größere Bühnen vielfach überragendes Personal und welch künstlerischer Impuls in der Straßburger deutschen Oper steckte. Im Konzertwesen war allerdings Hans Pfitzner, der grollende Achill, auf den toten Strang geraten; ich hatte an dieser Stelle noch im Vorjahr (1918) an ihn im Namen der Kunst den Appell gerichtet, wieder der zu sein, der er zu Beginn seiner Straßburger Tätigkeit war, und die Verbittertheit über sein Mißgeschick mit der Operndirektion endlich einmal zu begraben. Vom Konservatorium hatte er sich so gut wie ganz zurückgezogen, im Sommer 1918 sogar die Prüfungskonzerte ausfallen lassen, nachdem er sich ihnen bereits die zwei vorhergehenden Jahre so gut wie ganz entzogen — all dies aus nichtigen Gründen (daß um die betreffende Zeit sein Palestrina in München einstudiert wurde, war natürlich nur Zufall). In den städtischen Abonnementskonzerten, deren Orchester vom Krieg nahezu ganz unberührt geblieben war, gab's in den letzten Jahren fast nur die ältesten klassischen Sachen zu hören, die die Musiker ohne Probe spielen konnten. Im I. Abonnementskonzert hatte er allerdings R. Strauß' Jugendwerk „Aus Italien" zur Wiedergabe gebracht; im ganzen aber wäre es dem allgemeinen Unmut der Musikfreunde gegenüber so nicht weiter gegangen. Da setzte die erste Störung des Kunstlebens mit der verheerenden Grippe-Epidemie ein, die im Oktober die Schließung des Theaters notwendig machte, noch ehe der neue Intendant Dr. Maurach hatte zeigen können, in welchem Geiste er die, im Spielplan stark versumpfte Bühne gelenkt hätte. Kurz nach der Wiedereröffnung hatten sich die Ereignisse zu der Revolution zusammengeballt, die in Straßburg allerdings recht sanft verlief und an Opfern kaum mehr als einige abgerissene Achselstücke gekostet hat. Ich erinnere mich noch, wie wir am Sonntag friedlich im Theater saßen, während draußen die Revolution „tobte". Nichtsdestoweniger hielt es die, von den Arbeiter- und Soldatenräten eingesetzte sozialdemokratische Stadtverwaltung für geratener, zur Vermeidung von Unruhen die Bühne „auf kurze Zeit" zu schließen: sie sollte, so gebot das Schicksal, nicht mehr wiedereröffnet werden! Denn nun erfolgte, am 22. November, der Einzug der Franzosen. Wie man später aus dem Munde der französischen Offiziere hörte, hätten diese sich kaum dem Weiterspielen der deutschen Truppe widersetzt — im Gegenteil hatten manche schon sich darauf gefreut, einige gute Wagner-Opern zu hören. Aber da traten die fanatisierten, sich weit chauvinistischer als die Franzosen selbst gebärdenden Franko-Elsäßer auf den Plan, vor allem der berüchtigte „Cercle des étudiants", den die deutsche Regierung früher so liebevoll großgezogen hatte. Diese „Studenten", dieselben, die — zu ihrer ewigen Schmach — das Haupt des greisen Kaisers von dem zerstörten Denkmal abgeschlagen, durch den Straßenkot geschleift —, drohten, falls im Theater noch einmal deutsch gespielt würde, mit Handgranaten und Brandstiftung, und die Stadtverwaltung ließ sich durch diese Buben einschüchtern! Die gesamte Truppe wurde aufgelöst, allerdings für die ganze Spielzeit entlohnt; sie fand später fast vollzählig in dem neuen, während des Krieges seltsamerweise nicht regulär betriebenen Freiburger Theater eine für beide Teile willkommene Anstellung. In die auch äußerlich französierten Hallen zog eine französische Oper ein, deren Wirken — ich habe sie mehrfach besucht — sich sonderbar genug gestaltete. Die Mitwirkenden erschienen größtenteils als „Gäste" von den großen Pariser Bühnen. Der Dirigent, Herr Razigade, ein trefflicher, temperamentvoller und sattelfester Musiker, entstammte der Opéra comique, die übrigens auch die ernste Oper pflegt. Das Orchester, größtenteils aus Altdeutschen bestehend, war geblieben, den Aufführungen einen sicheren Untergrund gebend, der Chor war pariserisch. So entstand ein wechselndes Bild, je nachdem man gerade gute oder minderwertige Solisten erwischt hatte, und neben erbärmlichen Vorstellungen standen auch solche, denen man vom künstlerischen Standpunkt alle Anerkennung zollen mußte. Gespielt wurde so gut wie ausschließlich Massenet (auch ein Beweis für die Dürftigkeit der seriösen Opernliteratur in Frankreich), dessen süßlicher Stil gerade durch diese Häufungen so recht zum Bewußtsein kam. Die weit wertvollere heitere französische Opernliteratur (Auber, Boieldieu, Adam usw.) wurde merkwürdigerweise völlig vernachlässigt. Wunderlich mutete den deutschen Hörer dabei das manchmal unausstehliche Tremolieren mancher Sänger an, was dem romanischen Geschmack aber gefällt. Ein klägliches Bild bot die neue „Kritik". Die bisherige war bezeichnenderweise fast ganz aus Altdeutschen zusammengesetzt gewesen, die natürlich nun von der Bildfläche verschwanden: die „Straßburger Post", für die ich geschrieben hatte, war als „germanophil" sofort eingegangen, die anderen Zeitungen, fast alle übrigens in deutscher Sprache weitererscheinend, da in Straßburg nur etwa 2—3% der Bevölkerung französischer Muttersprache ist, hatten eingeborene „Kritiker" bestellt, Größen fünften Ranges, von denen man früher nie etwas vernommen. Diese bemühten sich zunächst, alles Frühere, Deutsche, möglichst schlecht — sich selbst dabei lächerlich zu machen: in den ganz deutschenfresserisch gewordenen „Neuesten Nachrichten" prägte sogar jemand den ihn „ehrenden" Ausdruck „Schmiere" für die Pfitznersche Aera! Bald allerdings verschob sich diese Wertung; das gar zu Minderwertige konnte doch schließlich nicht in den Himmel gehoben werden, und mitunter schlich sich bereits ein Seufzer nach dem Vergangenen ein. Das eigenartigste Bild zeigte aber das Publikum. Man hätte erwarten können, daß, bei dem damals noch so franzosenfreundlichen Sichgerieren namentlich der „besseren" Schichten und bei dem mehr internationalen Charakter der Oper überhaupt, in der man ja zumeist den Text ohnehin nicht versteht, ein gewaltiger Zustrom zu der „geliebten" französischen Kunst erfolgen würde. Das Gegenteil war der Fall! Ich kann versichern, daß in den meisten, selbst guten Vorstellungen die Zahl der Besucher aus dem Straßburger Publikum auf den besseren Plätzen vielleicht 30—50 betrug, die Pressevertreter eingerechnet. Die überwiegende Mehrzahl der Besucher in dem gewöhnlich reihenweise leerstehenden, während des Krieges stets ausverkauft gewesenen Hause waren — französische Offiziere und Soldaten mit ihren, mehr oder minder legitimen, Begleiterinnen. Als später einen Monat lang eine, nebenbei recht schlechte, Operettentruppe einzog, besserte sich der Besuch etwas. Mögen es die verdoppelten Eintrittspreise, mögen es dennoch die sprachlichen Schwierigkeiten gewesen sein — das einheimische Publikum blieb der Oper fern, dem Schauspiel nicht minder, trotz berühmter Gäste — die Stadt hat in dem Winter ungefähr eine Million Franken zugesetzt (bei den hohen Gastspielgagen) —, und schließlich erhoben sich in den Zeitungen bereits offen die Stimmen, die feststellten, daß Straßburg trotz alledem ein deutschsprachiges Theater (besonders für Schauspiel) nicht entbehren könne, solle nicht die Kunstpflege ganz zugrunde gehen. Das elsässische Dialekttheater mit seinem höchst beschränkten (übrigens zum großen Teil von einem Altdeutschen, Julius Greber, herrührenden) Repertoire konnte keinen Ersatz bieten. Eine besondere Blamage bildeten, wie noch erwähnt sei, die der Sprachunkenntnis halber auf den Theaterzetteln beigedruckten Inhaltsangaben der ernsten Opern in — elsässischem Dialekt (um das verhaßte Hochdeutsch zu vermeiden), die später unter dem Fluch der Lächerlichkeit verschwanden. Daß übrigens jemals deutsche Künstler sich dazu hergeben werden, in dem französischen Strasbourg sich engagieren zu lassen, möchte ich doch für ausgeschlossen halten; man wird wohl auf Schweizer oder — Luxemburger zurückgreifen müssen. Nicht verschwiegen bleiben darf dabei das Verhalten der bisherigen deutschen Opernprimadonna Frl. Gärtner, die alsbald in schamloser Weise ihr Deutschtum verleugnet und sich als — Tschechin aufgetan hatte, ähnlich wie ihre elsässische Konzertkollegin Fr. Schönholtz, die, als mittellos früher von deutschen Offiziersdamen in Ausbildung und Unterhalt unterstützt, nun plötzlich nur noch die stockfranzösische „Madame Debonte" herauskehrte. Ich erwähne diese Namen, damit nicht die deutsche Michelhaftigkeit solchen weiblichen Petrussen an irgend einer Kunststätte wieder freundliche Aufnahme gewährt! Erlebt man es doch hier in Frankfurt täglich, daß notorisch deutschefresserische elsässische Hetzer hier ungestört ihre Geschäfte machen dürfen!

Das Konzertleben wurde natürlich auch sofort französisch orientiert. Hier hat sich besonders der frühere „Kaiserliche Musikdirektor" Ernest (!) Münch durch Charakterlosigkeit hervorgetan: dieser, früher ein auch hier oft erwähnter eifriger Apostel von Bach, der Grellschen Messe, des Deutschen Requiems usw., verdammte nun mit einem

Schlage ostentativ deutsche Sprache und Kunst, kannte keinen Deutschen mehr und leitete die ihm (für Pfitzner) übertragene Direktion der städtischen Konzerte mit einer fanatischen Ansprache und dem Abspielen der Marseillaise ein. Würdige Gefolgschaft leistete ihm sein „kaiserlicher" Kollege Emil Rupp, ehemals Organist der Garnisonkirche, dabei badischer Herkunft, der gleichfalls vollständig die deutsche Sprache und Musik abschwor. Auch das Verhalten des bekannten Bach-Biographen Dr. Albert Schweitzer schien mir etwas zweideutig. Selbstverständlich verlangte kein vernünftiger Deutscher damals von den Elsässern, daß sie durch Bekundung deutscher Sympathien sich der Rache der Franzosen aussetzen sollten. Jedoch haben zahlreiche wackere Elsässer das letztere auch zu vermeiden gewußt, ohne zu charakterlosen Renegaten zu werden, und ohne ihre deutschen Freunde, die deutsche Kunst und Sprache usw. ganz zu verleugnen. Wenn ich ausdrücklich jene Namen anführe, so geschieht es, wie gesagt, lediglich deshalb, um zu verhindern, daß die Betreffenden hernach sich so stellen, als ob nichts geschehen wäre, und — was sehr wahrscheinlich ist — wieder bei den „dummen Deutschen" vorteilhafte Anknüpfungen suchen. Wer noch etwas nationale Würde und Ehrgefühl besitzt, darf nicht dulden, daß Elsässer, die sich durch ihr Verhalten zu moralischen Mitschuldigen all der gegen die Deutschen damals begangenen Niederträchtigkeiten gemacht haben, die die Vorteile des Franzosentums und dazu die deutschen Sympathien und — Gelder genießen wollen, in Deutschland irgendwelchen Boden finden! Um so mehr soll man allerdings jetzt und später diejenigen Elsässer ehren, die dem Deutschtum und der deutschen Kunst trotz aller Anfechtungen treu geblieben sind und ihre deutschen Freunde nicht verlassen haben. Hierfür Namen zu nennen, möchte ich für den Augenblick vermeiden, um den Betreffenden nicht in ihrer Heimat zu schaden. Es wäre gut, wenn sich in jeder Provinz ein Komitee von Elsaß-Deutschen bildete, das über jeden nach Deutschland kommenden Elsässer Auskunft zu erteilen hätte, wes Geistes Kind er in jener Uebergangszeit war. — Hatte übrigens Herr Münch gehofft, durch sein „patriotisches" Verhalten die lange erstrebte Stelle als Konservatoriumsdirektor in Straßburg zu erhalten, so sah er sich hierin getäuscht: ebenso wie die Franzosen von allen höheren Stellen die Elsässer fernhalten (was die deutsche Verwaltung nicht getan, selbst unter Zurücksetzung der Nicht-Elsässer), so wurde auch hier ein Stockfranzose ernannt, der Nancyer Direktor Guy Ropartz, ein finsterer Tyrann und César-Franck-Nachbeter. Die erste Tat dieses fanatischen Deutschenfressers war, aus Konservatorium und Orchester alle altdeutschen Elemente sofort auszumerzen. Immerhin durfte Herr Münch den Winter über noch die Konzerte dirigieren, die nun einen völlig französischen Anstrich gewonnen hatten; freilich — die deutsche Symphonik ließ sich doch nicht ganz fernhalten, weil die französische zu wenig Werke hervorgebracht hat. Als Gastdirigenten erschienen Widor, der in einem eigenen Kompositionsabend die Blutlosigkeit seines Epigonentums bekundete, und der immerhin geistreichere und elegantere Vincent d'Indy, außerdem natürlich eine Heerschar Pariser Solisten, die meisten nach unsern Begriffen die Mittelmäßigkeit nicht viel überragend, ausgenommen etwa Eduard Risler, der in Deutschland ja wohlbekannt, übrigens in seiner äußeren Erscheinung schon ein schlagender Beweis des elsässischen Alemannentums ist. Einige Solistenabende, mit der Zahl der früheren derartigen Veranstaltungen gar nicht zu vergleichen und dürftigen, meist antideutschen Programmen, fanden fast durchweg vor leeren Sälen (fast hätte ich geschrieben — Seelen) statt. Kurzum — das rege und von echt künstlerischen Impulsen getragene Straßburger Musikleben der letzten Jahrzehnte, wie es Schreiber dieses beobachtet und gefördert, auch an dieser Stelle oft hervorgehoben hatte, ist unwiederbringlich dahin: die platte Mittelmäßigkeit tritt an seine Stelle und das Publikum dafür schmilzt zusammen, schon durch den Wegzug fast des gesamten gebildeten altdeutschen Elements, das stets das Hauptkontingent der Hörer und den Sauerteig dieser Bestrebungen ausgemacht hatte. Wohl hatten die Altelsässer der deutschen Musik viel Interesse und Beteiligung entgegengebracht; namentlich muß dem Vorgänger Pfitzners, Franz Stockhausen, dem Bruder des Sängers, selbst elsässischer Herkunft, das ehrende Zeugnis ausgestellt werden, jahrzehntelang die deutsche Musik, besonders Schumann und Brahms, eifrig gepflegt und dem Verständnis der Bevölkerung näher gebracht zu haben. Die Initiative jedoch war stets auf deutscher Seite gewesen, und jetzt, wo die Furcht vor dem französischen Druck (der kürzlich erst die Wahlen gefälscht hat) jede Betätigung deutscher Sympathien verbietet, wo der neue musikalische Leiter ein ausgesprochener Todfeind alles deutschen Wesens ist, wird die deutsche Kunst höchstens im Innern einer Anzahl Häuser noch eine Stätte haben. Das einst so hochstehende städtische Orchester ist durch das Ausscheiden seiner stärkeren und besseren Hälfte auf Jahre hinaus lahmgelegt, der städtische Chor dezimiert, die regen Kirchenchöre, deren mehrere die Bachschen Kantaten, das Händelsche Oratorium mit Erfolg gepflegt hatten (hier in Frankfurt ist auch nicht einer dazu imstande!), sind zum Absterben verurteilt, die reichen Anregungen, die das stete Erscheinen deutscher erstklassiger Solisten mit sich brachten, fallen weg. Der Tonkünstlerverein siecht dahin, der blühende Männergesangverein, dessen prächtiger Konzert(„Sängerhaus")saal jetzt der fränkischen Soldateska als Tanzlokal dient, ist zerstört, da die Mehrzahl seiner Mitglieder, als altdeutsche Beamte, Kaufleute usw., verschwunden sind, die deutschfreundlichen Elsässer natürlich nicht mehr wagen dürfen, das „deutsche Lied" zu pflegen. Tragikomisch ist das Geschick seines bekannten Vorsitzenden und elsässischen „Kaiserredners" Prof. Ehrismann, den selbst eine rapide Blau-Weiß-Rot-Umfärbung nicht vor der Internierung schützte. Ueberaus charakteristisch für die beiden Völker im Punkte der Kunstfreudigkeit waren übrigens die französischen Einzugs- und Siegesfeiern: während im umgekehrten Falle ganz selbstverständlich die Siegesgefühle in großartigen künstlerischen Veranstaltungen, Festkonzerten und -vorstellungen usw. ihren Ausdruck gefunden hätten, fand französischer- bezw. elsässischerseits auch nicht eine derartige Feier statt, bei der die hohe Kunst zur Verherrlichung herangezogen war. Neben militärischem Gepränge — wobei übrigens die Minderwertigkeit der französischen Militärmusik mit ihren steten armseligen Clairon-Dreiklängen und ihrem Mangel schneidiger Märsche (außer der Marseillaise) aufs krasseste hervortrat — war der „grand bal" Abend für Abend die einzige Emanation der Volksseele. Und das will eine künstlerische Nation sein! So muß der Deutsche bei seinem Abzug trauernd erleben, wie das stolze, liebevoll errichtete Gebäude edler deutscher Kunstpflege im Elsaß ruhmlos zusammenstürzt, und nur die Hoffnung, daß die immanente Gerechtigkeit der Weltgeschichte es nicht dulden wird, den alten urdeutschen Stammsitz Straßburg auf ewig dem Welschtum auszuliefern, vermag die niedergedrückte Seele zu trösten. Einstweilen aber hat die Rubrik „Straßburg" aus diesen Spalten zu verschwinden!

Waldemar v. Baußnern: „Das hohe Lied vom Leben und Sterben."

Uraufführung im Frankfurter Cäcilienverein am Bußtag 19. Nov. 1919

Waldemar v. Baußnerns neues Chorwerk bedeutet mehr als eine Bereicherung der spärlichen modernen Oratorienliteratur. In seiner formellen und gedanklichen Anlage stellt es einen Wegweiser dar für die Entwicklung jener Mischform, die, zwischen der Oper einerseits und der Kantate großen Stils anderseits schwankend, mit dem Namen Oratorium bezeichnet wird, und mit welcher der formale Instinkt unserer modernen Musiker nichts Rechtes mehr anzufangen wußte.

Baußnern beseitigt in seinem Text jedes dramatische, auf die Bühne weisende Moment und hält sich an die Zusammenstellung lyrischer Texte, Gedichte der Großmeister unserer Literatur, durch deren Art der Aufeinanderfolge er ein gedankliches Band herstellt, welches schon rein literarisch betrachtet, dem Verfasser eines solchen „Breviers" ein schönes Zeugnis ausstellt. Eingeleitet von Goethes „Gesang der Geister über den Wassern", dem Vergleich der Menschenseele und des Menschenlebens mit dem Kreislauf des Wassers und der Flüchtigkeit des Windes, findet der Verfasser sein Motto für den Gesamtinhalt seines Werkes, dasselbe Gedicht auch als (musikalisch) gesteigerten Epilog verwertend, und so den ideellen Rahmen ausgezeichnet schließend. In drei Teile gegliedert, behandelt die Dichtung im ersten, allgemeinen Teil die Läuterung der Seele durch den Schmerz. Im zweiten Teil werden die Freuden des Lebens, der Liebe, der Ernte geschildert. Im dritten endlich Verlassenheit, Tod und Heimkehr der Seele. Als musikalische Unterlage betrachtet, bieten die Texte Möglichkeiten, ihre engen Gedankenbeziehungen durch leitmotivische Ausdeutungen zu erhellen, also die Wagnersche Technik anzuwenden, die der Komponist denn auch in vollem Verständnis übernommen hat. Daß er es für notwendig hielt, zwei Mörike-Texte dem Zusammenhange einzuverleiben, welche schon restlose musikalische Ausschöpfung durch Hugo Wolf erfahren haben und so einen Vergleich mit diesem Genius herausfordern, war allerdings unvorsichtig. Konrad Ferdinand Meyers Erntelied bot wirksamen Chortext, lyrische Gegensätze zu den meist großzügig zu behandelnden, hymnischen Strophen Goethes und Schillers, zu den herben Worten Hebbels bot die Romantik Eichendorffs. Alles in allem genommen stellt die geistreiche Textwahl Baußnerns eine bedeutsam literarische Arbeit dar, die etwa der Zusammenstellung von Bibelworten in Brahms' Deutschem Requiem an die Seite zu stellen wäre.

Betrachten wir nun die musikalische Gestaltung dieses wertvollen Textes. Dem Umfange des Werkes Rechnung tragend, versäumte es der Komponist nicht, für reichliche Abwechslung in der Behandlung des aufgebotenen großen Apparates zu sorgen. Chöre, a cappella und begleitet, Soli und solistische Ensembles, Orchesterzwischenspiele Bläserchöre hinter dem Podium und auf der Galerie aufgestellt, ein von der Orgel allein vorgetragener Choral, Abwechslung in den musikalischen Formen, Ostinatobässe, Kanons (durchgeführte Vokalfugen alten Stils kommen nicht vor) bieten eine Fülle mannigfaltiger Wirkungen. Dem Orchester ist außer großen Glocken und obligatem Klavier auch eine Viola tenore eingereiht, welche (event. durch Cello zu ersetzen) zusammen mit der üblichen Viola alta solistisch einen a cappella-Chor stützt. Besonderes Geschick in der praktischen Chortechnik beweist mir folgender Zug: Baußnern läßt nach Abschluß eines schwierigen, in G dur stehenden a cappella-Chors die Kontrabässe des Orchesters pizzicato mit fis beginnen. Sollte der Chor, was bei den schwierigen Modulationen fast unvermeidlich erscheint, allmählich sinken, so langt er in fis an, und die orchestrale Fortsetzung erschiene immer noch logisch.

Dem großen Wollen in der Gestaltung des Textbuches stellt sich also ein nicht minder großes Können in der musikalischen Aus-

arbeitung zur Seite. Wie steht es nun aber mit dem großen Müssen? Abgesehen von dem Mangel an echter Melodik, den Baußnern, trotz erfreulicher Bemühungen um eine solche, mit der Mehrzahl seiner komponierenden Zeitgenossen gemeinsam hat, erscheint mir seine Harmonik der zwingenden Folgerichtigkeit zu entbehren. Die Modulationen kommen unvorhergesehen, vagierend, beunruhigend und man hat das Gefühl: kann es nicht ebensogut auch anders kommen? Warum gerade in diese, nicht in jene Tonart? Ein Aufblühenlassen zu sinnlicher Schönheit, welches der Größe des Werkes vielleicht Abbruch getan hätte, lag nicht in der Absicht des Schöpfers des „Hohen Liedes". Doch schienen mir dafür die Herbheiten allzureichlich vertreten. Kontrapunktisch in allen Sätteln gerecht, instrumental auf Wagner fußend, Mahler beherrschend und Straußsche Lichter nicht verschmähend, zeigt sich Baußnern stets als gleich großer Könner. — Trotz des Fehlens letzter Stilsicherheit und Originalität haben wir es also hier mit einem Werk zu tun, dessen ethischer Gehalt allein schon eine Weiterverbreitung dringend wünschenswert erscheinen läßt.

Der Eindruck war stark genug, daß entgegen der Gewohnheit, am Bußtag nicht zu applaudieren, die Hörer dem selbst dirigierenden Komponisten ihren lauten, herzlichen Beifall darbrachten. Die Solisten, vor allem Herr Karl Rehfuß, der die am reichsten bedachte Baritonpartie prächtig durchführte, sowie Frau Mientje, Lauprecht-Lammen, Rosy Rahn und Anton Kohmann, ferner der vorzügliche Chor des Cäcilienvereins, trugen Wesentliches zum Gelingen bei. A. W.

Gerhard v. Keußler: Die Mutter.

Ein Marien-Oratorium.

Uraufführung in Hamburg im November 1919.

Daß die bisher zeitweise in stark konservativem Fahrwasser segelnde Singakademie, die schon vor Jahren mit 27 Aufführungen der Matthäus-Passion innerhalb 40 Jahren sicher einen Rekord in der Geschichte der Kirchenmusik aufstellte, zu einem nicht nur dem Entstehungsdatum nach völlig neuen Werk griff, um damit an ihrem Jubiläumstage festlich in das zweite Jahrhundert hinüberzuschreiten, darf als gewisse freudige Lebensbejahung und als das stärkste Bekenntnis zum tätigen Fortschritt und Fortgedeihen auf dem Boden einer weitgespannten, allumfassenden Kunst zu bewerten sein. Ein Marienoratorium heißt dieses neue Werk, das sich in engerem Sinne um das Schicksal der Mutter Christi schlingt, darüber aber sich ausweitet zu dem alles umfassenden Begriff, den das Leben, die Menschheit und unsere Allmutter Erde ausmacht. Schon in der Bedeutung, die der Katholizismus der Mutter Maria innerhalb seiner Religion einräumt, liegt zweifellos, wenn man ihr den äußeren Einfluß nimmt, der ihr nach keinem Wort der Schrift gebührt, etwas Anziehendes, poetisch Schönes. Allein mit dem menschlichen Erfassen dieser Gestalt, mit dem uns Keußler himmelhoch über den Nimbus des Heiligenbildes erhebt, erhebt er auch sein Werk über alle Konfession; mit der doppelten Bedeutung der Handlung leitet er uns immer aufs neue aus dem Evangelium fort in das All und die große Masse der lichtsuchenden Menschheit. Herrliche, tief empfundene Worte, die mit unvergänglichen Versen des Evangeliums wechseln, fand der Komponist, in denen sich im Wagnerschen Versmaß faustische Gedanken enthüllen, um mit dem Licht einer ganz hohen gläubigen Erkenntnis das Rätsel des Seins zu beleuchten. So erklärt sich die Bedeutung der völlig weltlich schauenden, wenn auch religiös empfundenen Einleitung „Frühling in den Bergen", so werden auch jene verstehen, die vielleicht eine peinlich genaue Anlehnung an das Evangelium erwarteten, warum es Keußler völlig fern lag, dem Schicksal der Maria eine ausgesponnene, greifbare Plastik zu verleihen. Alles, was der Schrift entnommen ist, erscheint vielmehr als flüchtige Episode: Mariä Empfängnis, die Geburt, das Kind Jesus im Tempel, Jesus als Prediger, Jesu Tod. Danach stehen wir am Grabe der Mutter selbst, um hier die bang-hoffende Frage nach der eigenen Erlösung zu tun. Mit der Verheißung: „Ueber ein Kleines, so werdet ihr mich wieder sehen", schließt das Werk in erlösendem Glanz.

Man wird schon aus der Struktur des Textes erkennen, daß wir es hier mit einem Werk zu tun haben, welches mit der hergebrachten Form des Oratoriums völlig aufräumt. Ebenso stellt sich Keußler mit seiner Musik auf einen Punkt, der sie in gewissem Sinne als etwas ganz Neues erscheinen läßt. Wir können nicht von geschlossenen Chören reden, nicht von einer sich auch nur einige Takte lang fortpflanzenden Melodie, selbst in den Solostimmen nicht; ein Harmoniewechsel, eine Modulation treibt die musikalischen Einzelgebilde in rastloser Unbeweglichkeit fort, um sich in immer neue selbständige Gedanken aufzulösen. Keiner aber, der über einige Takte hin fortlebt oder gar planmäßig durchgeführt wäre, oder je in gleicher oder veränderter Form wiederkehrte. Eine Musik, die sich so als höchste Konsequenz aller modernen musikalischen Errungenschaften ausgibt und ausgeben darf, werden wir heute vermutlich vergebens suchen. Um so mehr, als sie trotz dieser manchen, im einzelnen oft fast negativ scheinenden Wirkungen doch einen Gesamteindruck ausstrahlt, der eine im ganzen ebenso erhebende wie tiefe Wirkung hinterläßt. Das Geheimnis derselben wird darin zu suchen sein, daß Keußler nicht allein ein Musiker von ganz hoher Kultur ist und als solcher über einen Scharf- und Weitblick verfügt, mit dem er künstlerische Fragen restlos durchdringt, sondern daß er neben dem Geist des Künstlers auch ein gewisses Maß von Genie besitzt, das er, befruchtet von dem tiefen Gehalt seines Textes, über sein Werk ausgießen konnte. Nur absolute Empfindungstiefe konnte so über Religion und Philosophie hinweg den Gedanken der Menschheitsvollendung in Musik umsetzen. Wird man vielleicht auch nicht mit allem einverstanden sein, wie diese Musik an die Lösung ihrer Aufgaben, namentlich in der zweiten Hälfte, herantritt, und in jenem Teil des Abschnitts „Beim verachteten Sohn", wenn die Solostimme im Brausen des Chores völlig versinkt, ein gewisses Zuviel als ungünstig für das Verständnis wie für die Wirkung empfinden, so wird man doch die frühlingshaften Aufklänge im Vorspiel wie den verheißenden Ausklang am Schluß, um nur etwas hervorzuheben, als ganz starke Merkmale vertiefter Empfindung und Erfindung mit sich nehmen.

Die Aufführung war — was sich indessen an diesem Festtage vielleicht von selbst versteht — über alles Lob erhaben, die Solopartien bei Frau Julie Schützendorf, die in letzter Stunde einspringen mußte, und Prof. Albert Fischer in besten Händen. Die Qualitäten des Chores haben wir oft zu rühmen Gelegenheit gehabt; aber die Musikfestigkeit und sichere Beherrschung der schwierigen Aufgaben, wie sie hier in Erscheinung traten, verdient doch ganz besonders ins Licht gerückt zu werden. Fürwahr, hier haben wir einen Feldherrn, einen Stab, eine Heeresmacht, mit der sich die größten Schlachten schlagen lassen. Berta Witt.

Musikbriefe

Chemnitz. Inwieweit die Gründung des „Philharmonischen Orchesters" einem Bedürfnisse entsprach, zeigt sich in der häufigen Verwendung dieses Musikkörpers und in dem guten Zuspruch, den seine eigenen Veranstaltungen bisher gefunden haben. Es muß aber auch ohne weiteres anerkannt werden, daß die Leistungen dieses Orchesters auf einer beachtlichen Höhe stehen und daß seine künstlerische Leitung (Kapellmeister Alfred Hirte) kaum einen Wunsch offen läßt. Schon in seinem ersten Symphoniekonzerte mit der Wiedergabe der „Egmont"-Ouvertüre und der Brahmsschen 1. (e moll) Symphonie stand dieses Kunstinstitut auf einer so schönen Höhe, daß es schwer zu sagen ist, ob diese oder die städtische Kapelle, welche um dieselbe Zeit die gleiche Symphonie auf dem Programm hatte, sie besser spielte. Auch in der Begleitmusik zum Beethovenschen D dur-Violinkonzert zeigte sich das Philharmonische Orchester von einer vorzüglichen Exaktheit und Anpassungsfähigkeit. Konzertmeister Willy Schaller spielte dieses Konzert in seltener Schönheit. Der junge Künstler, der einige Jahre lang als Konzertmeister der städtischen Kapelle die Bratsche vollendet spielte, aber lange schon als Meister auf der ersten Geige bekannt war, hat sich nun diesem Instrumente im Hauptfach zugewandt und nimmt die erste Geigerstelle im neuen Orchester jetzt ein. Daß letzteres in seinen weiteren Veranstaltungen unbestrittenen Ruhm erntete und neue künstlerische Höhepunkte erstieg, kann mit Freuden festgestellt werden. Ich denke dabei an Tschaikowskys h moll-Symphonie Nr. 6 und an die düstere schwermütige finnische Tondichtung „Eine Sage" von Jean Sibelius. Hervorragend schön spielte das Orchester auch im „Deutschen Requiem" von Brahms, welches Professor Mayerhoff mit seinem vorzüglich disziplinierten Kirchenchore von St. Jacobi wiederholte. (Es mag hier erwähnt werden, daß Professor Mayerhoff aus besonderen Gründen die Leitung des Leipziger Riedel-Vereins jetzt wieder niedergelegt hat und sich ausschließlich dem hiesigen Musikleben widmen wird.) Einige Wochen vorher wurde von der „Singakademie" unter Leitung von Alfred Hirte das lateinische Requiem von Verdi aufgeführt, wobei auch wiederum das Philharmonische Orchester sich rühmlich betätigte. Die Aufführung hatte den Ruhm der Seltenheit für sich, verlief aber nicht ganz einwandfrei. — Oscar Malata, der Leiter der städtischen Kapelle, ist von der Stadt zum Generalmusikdirektor ernannt worden. In seinen Anfangskonzerten dieses Winters pflegte er mit Vorliebe slawische Musik, womit er hier und da auf Widerspruch stieß, später aber wandte er sich wieder unseren deutschen Meistern zu. Eine Wiedergabe der Beethovenschen 5. Symphonie zeigte, daß die städtische Kapelle unter Malata tief in den Geist dieses Musiktitanen eingedrungen ist und dieses Werk in hoher Vollendung spielte. Nicht so gut gelang ihr die am gleichen Abende herausgebrachte „Jupiter"-Symphonie von Mozart. Lobenswert an sich ist die Veranstaltung eines besonderen Brahms-Zyklus von seiten der Stadtkapelle. In dem zweiten dieser Konzerte kam die 2. Symphonie (D dur) von Brahms zur Aufführung und ich stelle gern fest, daß hier unter Malatas Führung etwas ganz hervorragend Schönes und Vollendetes geleistet wurde, wohingegen die Wiedergabe der A dur-Serenade für kleines Orchester nicht viel Begeisterung auslösen konnte. Fritz Malata, ein beachtenswerter Pianist aus Frankfurt a. M., spielte das B dur-Klavierkonzert mit blendender Technik. Felix Koch.

*

Halle a. S. (Die Pfitzner-Woche im Stadttheater.) Um es gleich vorweg zu sagen: sie brachte dem Münchner Meister den verdienten großen Erfolg; denn leider ist es immer noch nötig, für die Werke Pfitzners die Wege ebnen zu helfen. Das Stadttheater

Halle mit seinem Direktor Leopold Sachse hat mit der Pfitzner-Woche hohe Ehre eingelegt, und in den Annalen der Geschichte des Theaters werden die vier Veranstaltungen mit goldenen Lettern verzeichnet stehen. Am ersten Abend ging der dramatische Erstling Pfitzners „Der arme Heinrich" in Szene. Der ernste, lichtlose Stoff ist zwar wenig geeignet, auf die breite Menge zu wirken, doch ist die Oper in jeder Hinsicht als ein hochbedeutendes Werk anzusprechen, um so mehr als sie Pfitzner als 24-Jähriger schrieb. Wenn das Werk gewiß ohne Wagner nicht denkbar ist, so ist es doch in keiner Note von diesem abhängig. Bei Pfitzner liegt der Fall vor, daß er durch Wagner hindurchgegangen ist, aber sein eigenes Ich darüber nicht verloren hat. Direktor Sachse hatte dem Werke einen farbenprächtigen szenischen Rahmen gegeben und ließ in feiner Weise das Licht als sichtbaren Begleitton der Handlung mitwirken. In den Hauptrollen waren erfolgreich tätig: Dina Mahlendorf (Hilde), Hilde Voß (Agnes), Oskar Bolz (Heinrich) und Fritz Kerzmann (Dietrich). Als zweite Veranstaltung folgte ein Liederabend mit einer Kammermusikeinlage. Infolge mehrerer Absagen halfen zwei Kräfte der hiesigen Oper, nämlich Dina Mahlendorf und Oskar Bolz, erfolgreich aus. Das Pfitznersche Lied trägt, weil es vielleicht zu einseitig auf intime Wirkungen eingestellt ist und der äußeren Reize (im künstlerischen Sinne!) etwas entbehrt, nicht allzustarke Werbekraft in sich. Am meisten gefielen das entzückende Rokokobildchen „Sonst" und das launig-fröhliche „Gretel". Prof. Heinrich Kiefer spielte mit dem Komponisten die Cellosonate fis moll, ein formvollendetes Werk voll weichversonnener und sprühend-lebendiger Gedanken. — Tags darauf folgte die Spieloper „Das Christelflein", die sich als ein echtes Stück musikalischer Weihnachtspoesie auswies. Das gleichnamige Märchen von Ilse v. Stach lieferte dem Komponisten den Stoff. Die Musik trifft die Märchenstimmung wundervoll, indem sie im Melodischen volkstümlich-einfache Linien festhält und eine zart-ätherische Instrumentierung bevorzugt. Unter Leitung des Komponisten verlief die mit aller Sorgfalt und Liebe vorbereitete und solistisch ausgezeichnet besetzte Aufführung höchst anregend. Das Szenische, als dessen geistige Urheber Direktor Leopold Sachse und Kunstgewerbeschuldirektor Paul Thiersch zu betrachten sind, kann in diesem Falle direkt als sehenswert bezeichnet werden. So konnte das Werk einen durchschlagenden Erfolg erringen. — In der letzten Veranstaltung trat uns vorzugsweise der „Dirigent" Pfitzner näher. Auch in dieser Eigenschaft zeigte sich der Meister als eine markante Persönlichkeit, die ganz über dem Stoff steht und in der Auslegung aus dem Vollen schöpft. Zu Schumanns Romantik (d moll-Symphonie) verbindet ihn eine Wahlverwandtschaft. Beethovens Siebente wurde mit ihrem glänzend herausgebrachten Finale ein Erlebnis. Einige Orchesterlieder für Sopran (Gertrud Meinel, Dresden) und Bariton (Wilhelm Guttmann, Berlin), höchst fesselnd instrumentiert und zum Teil auf große melodische Linien und wuchtige Akzente eingestellt, ergänzten das Programm. Die „Klage", auf einen zeitgemäßen schönen Text komponiert, wurde mit ihrem hymnusartig gesteigerten Schluß stürmisch zur Wiederholung verlangt. Pfitzner wurde allenthalben aufs lebhafteste gefeiert, und so wird man hoffentlich die Freude haben, ihn in Halle öfter in Person begrüßen zu können. Paul Klanert.

*

Leipzig. Hier hat sich eine neue Philharmonische Gesellschaft zusammen mit einem Philharmonischen Chor gebildet, für welche als künstlerischer Leiter Hans l'Hermet verantwortlich zeichnet. Das Orchester von etwa 60 Mann soll aus den besten Musikern schon bestehender Leipziger Kapellen zusammengesetzt sein. Man weiß nicht recht, wer als treibende Kraft hinter dem Ganzen steht und rät sogar auf einige Verleger oder Verlegergruppen, die auf diese Weise neue Werke in die Oeffentlichkeit bringen wollen. — Hans l'Hermet zeigte sich gelegentlich des I. Konzerts im Festsaal des Leipziger Zoologischen Gartens als umsichtiger, sachkundiger Dirigent, der allerdings feine und feinste Wirkungen aus dem neuen Orchesterkörper noch nicht herauszuholen vermag. Das rein musikalische Ergebnis war etwas dürftig: des Nordländers Karl Nielsens Sinfonia Espansiva vermochte nur in den Ecksätzen lebhafter zu interessieren. Die symphonische Dichtung „Judith" von August Reuß erwies sich als spröde Programmusik von wenig origineller Färbung, und an Siegmund von Hauseggers „Hymnen an die Nacht" störten die allzureichen Klangmalereien im Stile von Richard Strauß, weil sie die innere Einheit in Frage stellten. Alle Werke waren für Leipzig Erstaufführungen. C. M. Franke.

*

Schmalkalden i. Th. Ein Orgel-Konzert des noch jugendlichen Konzert-Organisten Adolf Wieber aus Halle a. S. führte heute das hiesige Kunstpublikum auf eine hier bisher unerreichte Höhe und begeisterte. Sauberste Manual- und Pedaltechnik, hervorragende Registrierung und damit vollkommenste Nachschöpfung großer und kleinerer Werke von Bach, Tschaikowsky, Händel, Guilmant, Grieg und Wolfrum zeichneten das Spiel dieses Meisters aus. Zwei Eigenschöpfungen: „Hirtenlied" und eine freie Improvisation über „Macht auf das Tor" zeugten ebenfalls von der wirklich staunenswerten Höhe, auf der A. Wieber wandelt. Der Künstler darf sich trotz seiner Jugend jetzt schon zu den ganz Großen rechnen! Leipold.

Kunst und Künstler

— Der Dresdner Opernchor, den Karl Maria v. Weber am 25. Oktober 1817 gründete, feierte das hundertjährige Bestehen des Chores durch ein Konzert im Opernhaus, in dem das Requiem von Verdi aufgeführt wurde. Wahrscheinlich, weil es keine deutschen Chorwerke gibt und Weber so fabelhaft italienisch fühlte!

— Der Verein „Deutsches Symphoniehaus" in Stuttgart hat sich nun doch nicht aufgelöst, vielmehr einen neuen Vorstand unter Prof. P. Bonatz gewählt. Hut ab vor diesem Idealismus! Aber glauben die Herren, deren Vereinskasse heute etwa 50 000 Mk. enthalten mag, in Wirklichkeit, ihre Absichten, den Bau eines Kunsttempels nach dem Entwurfe Ernst Haigers in München, je verwirklichen zu können? Wo sollen aus dem heutigen Deutschland die nötigen 12 Millionen denn herkommen?

— In Düsseldorf hat man Tinels „Franziskus" aufgeführt. Das ist sicherlich ein bedeutendes Werk. War aber diese devote Verbeugung vor den Belgiern notwendig, war sie nicht vielmehr Ausfluß des leider bei uns nicht totzuschlagenden Geistes der Bedientenhaftigkeit? Dabei sehnten sich die gebildeten Düsseldorfer nach Bachs Weihnachtsoratorium. . . . Anständige Gesinnung, Mannhaftigkeit, eiserne Besen her!

— Die Gehälter der Kammermusiker in der Berliner Staatsoper sind im Durchschnitt bis zu 11 000 Mk. erhöht worden.

— Der Leipziger Lehrergesangverein hat aus den Zinsen der Sitt-Stiftung 500 Mk. für die Komposition eines Männerchors ohne Begleitung ausgesetzt. Also los!

— Unter dem Titel „Berta Morena und ihre Kunst" hat Adolf Vogl (München), der ausgezeichnete Schriftsteller und Musiker, dem auch die N. M.-Z. gelegentliche Beiträge verdankt, 32 Gedenkblätter aus dem Leben der Künstlerin mit einer psychologischen Betrachtung über ihre Persönlichkeit bei H. Schmidt in München herausgegeben. Das Werk erscheint nur in einer einmaligen Vorzugsausgabe.

— Die neue Wiener Zeitschrift „Musikalischer Kurier" berichtet unter der Ueberschrift „Disharmonisches" über die alte urwienerische Erscheinung der Freunderlwirtschaft, die sich (selbstverständlich!) jetzt um R. Strauß annimmt. Objekt und Ausgangspunkt der ganzen Geschichte ist die „gefällig-liebenswürdig-nachsichtige Art", in der Kapellmeister Alwin, Straußens Schützling, von Hamburg nach Wien verpflanzt wurde.

— Der Neuyorker Vertrag H. Jadlowkers ist aus politischen Gründen gelöst worden; obwohl der Künstler von Geburt Russe ist, scheint man ihm sein Wirken im Dienste der deutschen Wohltätigkeit übelzunehmen.

— „Sun Liao", Oper in 3 Akten und einem Vorspiel von Siegfried Kallenberg, Text von Fuhrmann, ist vom Verlag Universal-Edition Wien-Leipzig erworben worden. Der Komponist arbeitet zurzeit an einer neuen Oper heiter-phantastischen Inhalts. Der Text dieses Werkes ist ebenfalls von Fuhrmann nach einem Lustspiel von B. Kehse geschaffen.

— Ludwig Scribas Op. 12, ein Streichquartett in a moll, das seinerzeit in Frankfurt a. M. durch das Post-Quartett zur Uraufführung kam, ist im Verlage von H. Schlemüller in Partitur und Stimmen erschienen. Der Komponist, der einige Zeit bei Reger in München studierte, hatte kürzlich in einem von H. Irmer (Violine) und Marg. Leue (Klavier) gegebenen „Modernen Sonatenabende" mit seiner d moll-Suite (Op. 8) starken Erfolg. Auch P. Scheinpflugs Violinsonate in F dur kam hier zur Wiedergabe.

— Acht Balladen unseres geschätzten Mitarbeiters Ernst Petschnig in Wien sind vom Verlage Steingräber erworben worden und werden demnächst erscheinen.

— R. Strauß und M. Schillings sind dem „Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten" beigetreten und wurden in dessen Vorstand kooptiert.

— Zum ersten und zweiten Vorsitzenden des Münchener Tonkünstlervereins wurden H. v. Waltershausen und Dr. W. Courvoisier gewählt.

— Der Reger-Schüler Max Ludwig trat in das Leipziger Konservatorium als Theorielehrer ein.

— Prof. Dr. Friedr. Ludwig, bisher in Straßburg, wurde zum Professor e.o. der Musikwissenschaft an der Universität Göttingen ernannt.

— Der Wiener Musikhistoriker Universitätsprofessor Dr. Guido Adler ist zum Mitglied der Kgl. Akademie in Stockholm ernannt worden.

— Der 22jährige Kapellmeister Georg Szell, im Kriege Nachfolger Pfitzners in Straßburg, hat eine Berufung als Erster Kapellmeister an die Budapester Staatsoper erhalten.

— Kapellmeister Otto Urack scheidet demnächst aus dem Verbande der Berliner Staatsoper aus. Als aussichtsreichste Bewerber um den neu zu besetzenden Dirigentenposten nennt man Selmar Meyrowitz und Dr. Werner Wolff.

— Der Komponist Karl Weinberger wurde als Leiter der neubegründeten dramatisch-musikalischen Abteilung des Verlags Hünli in Zürich verpflichtet.

— Dem Konservatorium Klindworth-Scharwenka wurden Prof. Télémaque Lambrino als Lehrer einer Klavierausbildungsklasse und Erwin Lendvai als Lehrer für Komposition verpflichtet.

— Michael Raucheisen wird im Frühjahr von München nach Berlin übersiedeln, wo er den Posten des nach Amerika gehenden Pianisten v. Boos übernimmt. Der Künstler wird in Berlin und auf Reisen der ständige Begleiter von Kläre Dux, Elena Gerhardt, Joseph Schwarz u. a. sein.

— Ottomar Voigt, 1. Konzertmeister des Mecklenburgischen Landestheaters, hat das „Schweriner Streichquartett" mit Robert Alfred Kirchner, Kammermusiker Clemens Meyer und Karl Knochenhauer begründet.

— Helene Wildbrunn von der Berliner Staatsoper wird in Zukunft je vier Monate an der Wiener Staatsoper und in Berlin tätig sein.

— Lilly Hafgren-Waag hat sich in Wilmersdorf mit dem Kaufmann Dinkela vermählt; die bekannte Berliner Künstlerin war vorher mit Dr. Waag, dem jetzigen Intendanten des Theaters in Baden-Baden, verheiratet.

— Artur Nikisch hat von der Kgl. Akademie Santa Cecilia in Rom eine Einladung zur Veranstaltung einiger Konzerte erhalten, die der Künstler angenommen hat.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Dortmund ist der hochverdiente Dirigent Professor Georg Hüttner, geboren am 10. Februar 1861 in Schwarzebach in O.-Fr., seit 1887 Dirigent des Philharmonischen Orchesters, gestorben. Hüttner hat das Musikleben Dortmunds nachhaltig gefördert.

— Der frühere städtische Kapellmeister in Mainz, Emil Steinbach, ist im Alter von 70 Jahren gestorben. Er war um sechs Jahre älter als sein bekannterer und bedeutenderer Bruder Fritz. 1869 bis 1871 Schüler von H. Levi in Karlsruhe, war er in Mannheim, Hamburg und Darmstadt, wo er 1877 zum Hofkapellmeister ernannt wurde, tätig und wurde darauf städtischer Kapellmeister in Mainz, wo er 1899 auch die Leitung der Oper übernahm. 1910 trat er in den Ruhestand.

— Am 17. März 1919 ist, wie erst jetzt bekannt gegeben wird, in Konstantinopel Paul von Janko aus diesem Leben geschieden. Er stammte aus Totis in Ungarn, wo er am 2. Januar 1856 geboren wurde. Seine bekannte, ins Jahr 1882 fallende Erfindung der nach ihm benannten Klaviatur, die an die Vincentsche chromatische Klaviatur anknüpfte, ermöglichte eine Fülle bedeutender Effekte. Das Interesse für sie flaute aber trotz unleugbarer Vorzüge bald ab. Ob der Wiener Janko-Verein, der sich 1905 begründete, es aufs neue wird beleben können, steht dahin. Janko war ein ungemein vielseitiger Mensch. Er lag nach seiner Schulbildung auf dem Wiener Polytechnikum technischen Studien ob und war daneben auf dem Konservatorium Schüler H. Schmitts, Jos. Krums und Ant. Bruckners. 1881/82 ließ er sich in der Berliner Universität immatrikulieren und wurde auch Privatschüler Heinrich Ehrlichs im Klavierspiel. 1892 wurde Janko Beamter, 1904 Sektionschef der Tabakregie in Konstantinopel, 1901 veröffentlichte Janko eine wertvolle Arbeit in Stumpfs „Beiträgen" (III): „Ueber mehr als 12stufige gleichschwebende Temperaturen". Jankos Klaviatur ist Gegenstand der Arbeiten von R. Hausmann (1892), K. W. Marschner (1899) u. a. m.

— Im Alter von 67 Jahren ist der Direktor der Brüsseler Hofoper Maurice Kufferath gestorben. Er gehörte zum Freundeskreis des Hauses Wahnfried und machte sich um die Einführung der Wagnerischen Musik in Belgien und Frankreich hoch verdient.

— Amalie von Emmé, zu ihrer Zeit eine vielgefeierte Sängerin, ist in Kopenhagen in hohen Jahren gestorben. Sie entstammte der Künstlerfamilie Hartmann, die der deutschen Bühne fünf bedeutende Sänger und Musiker geschenkt hat.

Erst- und Neuaufführungen

— Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg hat die Oper „Magdalena" von Fritz Koennecke zur Uraufführung gebracht.

— Das Landestheater in Koburg hat die Oper „Fiamma" des hochbetagten Komponisten A. Langert zur Uraufführung erworben.

— Alexander Zemlinsky hat eine Oper „Der Zwerg" vollendet. Das Werk wird im Prager Deutschen Landestheater zur Uraufführung gelangen.

— Das Plauener Stadttheater hat die vieraktige Oper „Die Feuerprobe" von Walter Dost und das musikalische Märchenspiel „Die sieben Raben" mit der Musik von Karl Pretzsch zur Uraufführung angenommen.

— „Juda Makkabäus", eine dreiaktige Oper von Ludwig Sandow, Text von L. W. Rochowanski und L. Sandow, gelangt im Großen Musikvereinssaal in Wien zur Uraufführung.

— Die Uraufführung der Oper „Maria von Magdala" der österreichischen Komponistin Lio Hans findet mit Frau Marcell Weingartner in der Titelrolle unter Weingartners Leitung am 22. Dezember in der Wiener Volksoper statt. Eine etwas geheimnisvolle Sache, wie es scheint.

— Die Kgl. Oper in Kopenhagen hat als erste diesjährige Neuheit die einaktige Oper „Der königliche Gast" von Hakon Börresen zur Aufführung gebracht. Der Erfolg der Oper war unbestritten.

— Die Berliner Staatsoper hat E. Wolf-Ferraris Oper „Susannens Geheimnis" aufgeführt. Stuttgart ist darin vorangegangen. Woher die Scheu der deutschen Bühne vor diesem prächtigen Deutsch-Italiener?

— In Köln fand eine Konzertouvertüre in G dur (Lebenstanz) von Lothar Windsperger beifällige Aufnahme.

— Der „Chemnitzer Volkschor" bringt unter Leitung Walter Hänels (Leipzig) in seiner Weihnachtsmusik (26. Dezember) ein Manuskriptwerk Engelbert Humperdincks, „Benediktus", und vierstimmige Frauenchöre (Op. 65) von Julius Weismann, der an diesem Tage seinen 40. Geburtstag begeht, zur Aufführung. Charlotte Döscher (Alt), Leipzig, singt Lieder von Georg Göhler und Engelbert Humperdinck. Im III. Volkschorkonzert (28. März 1920), einem „Modernen Abend", kommen zur Aufführung: „Introduktion und Chaconne" für Orgel und Orchester von Karl Hoyer, „Hymnus an das Leben" (Emile Verhaeren) für Baritonsolo, gemischten Chor und Orgel (Op. 25) von Hermann Unger (Uraufführung Ende Februar unter Abendroth im Gürzenich, Köln) und „Die Nachtigall" (H. Chr. Andersen), Märchen mit Begleitung des Orchesters von Arnold Winternitz; Solist: Kammersänger Dr. Waldemar Staegemann (Landesoper, Dresden). Für den 19. Februar gewann der Chor die Mitglieder der Dresdener Landesoper: Kapellmeister Hermann Kutzschbach (für einen Vortrag: Schubert und das deutsche Lied), Elisabeth Rethberg (Sopran), Richard Tauber (Tenor), unter Beteiligung des Chemnitzer Volkschores.

— In Stuttgart hat der Philharmonische Chor (Leiter abwechselnd Fr. Busch und E. Seyffardt) mit der glänzenden Wiedergabe von Mahlers Achter Symphonie, die örtliche Neuheit war, den ersten Schritt in die Oeffentlichkeit unter stürmischer Begeisterung getan. Am Erfolg hatten alle Beteiligten starken Anteil, vor allem Gertrud Förstel (Wien), Fr. Busch und der Chor. Die an sich tüchtig singenden Knabenchöre („Hymnus" und Mittelschüler) bedürften jedoch dringend stimmlicher Kultur.

— Der unter Leitung des Domorganisten S. Deetjen stehende Oratorienverein in Verden a. d. A. führte Händels „Messias" nach Chrysander in Begleitung der durch auswärtige Kräfte verstärkten Stadtkapelle und mit Prof. Dr. Max Seifert (Berlin) am Cembalo (Steinweg-Pianino) auf. Solisten waren Frau H. Trademann-Osterloh aus Bremen, Frau B. Rasch aus Hannover und die Herren Jul. Wolter aus Hannover und A. R. Harzen-Müller aus Berlin.

— Walter Niemann hat ein größeres Werk, eine dreisätzige Klaviersonate in a moll vollendet, die bei ihrer Uraufführung im Leipziger Tonkünstlerverein großen Beifall gefunden hat.

— In Hannover kamen durch Walter Gieseking in der Kestner-Gesellschaft neben Kompositionen von C. Scott, J. Albeniz, Ravel und Debussy die Bilder aus Alt-China (Op. 62; Leipzig, C. F. Peters) von W. Niemann zur ersten Wiedergabe.

Besprechungen

Neue Klaviermusik.

Joseph Haas, Op. 40: Sonate (a moll), Leipzig, F. E. C. Leuckart. Es gab eine Zeit, da auch kluge Leute meinten, Joseph Haas werde sich in Miniaturenmusik mit den vielerlei Humoren, die sie uns in Hausmärchen, Gespenstergeschichten u. a. m. enthüllt hat, verstricken. Diese klugen Leute kannten ihn ebensowenig wie die anderen, die glaubten, Haas werde für alle Zeit seines Schaffens von Reger beeinflußt bleiben. Daß jemand, der 4 Jahre lang einer der fleißigsten und begabtesten Schüler Regers war, nicht nur die subtilsten Satzkünste erlernen, sondern sich auch gewisse Manieren dessen, der ihm das natürliche Vorbild war, aneignen mußte, versteht sich von selbst. Aber die Zeit geistiger Abhängigkeit liegt hinter Haas. Er ist ein Eigener geworden. Einer, dessen wir uns freuen dürfen als eines echten und tiefen deutschen Künstlers, der festen und besonnenen Schrittes geradezu geht und weder nach einem billigen Augenblickserfolge schielt noch sich in fremden und geheimnisvoll scheinenden Drapierungen gefällt. Haas' Kunst ist eine deutsche, die ihren Nährboden in der Tiefe des Gemütes hat, in einem Empfindungsleben, zu dem sich starke Verbindungsfäden aus einem reichen Denk- und Vorstellungsvermögen herüber spinnen, das aus Natur und Menschen die mannigfachsten nicht auf der Alltagslinie liegende Anregungen erfährt. Dabei fehlt seiner Musik der „literarische" Einschlag. Sie bindet sich weder ganz an die Moderne und an ihre wechselnden Strömungen, noch haftet sie ängstlich am Alten, dem sie sich nur formal, aber dies niemals sklavisch, angliedert: sie ist Menschheitskunst, und kann doch in ihrem Ernst und ihrer Tiefe, in der Sehnsucht, die ihr den Atem der Töne schwellt, und in ihrem Humor den Urklang heimatlicher Art nie überwinden. Und deshalb ist sie jedem lieb, dem dieser Klang das Herz bewegt. — Eine lange Einleitung, wird man wohl sagen. Wie lang soll denn da die „eigentliche" Besprechung der Sonate werden? Ich schrieb die obenstehenden Sätze nicht ohne tiefere Absicht. Bin ich doch überzeugt, daß mancher, der die Dinge obenhin wägt, sich vom Anblick der Sonate abgeschreckt fühlen wird.

Er möge das Wort, das Schumann einmal mit Rücksicht auf die Theorie der Musik gesagt hat, auf sich anwenden und der Sonate ein paar Mal freundlich ins Gesicht sehen: ihr Aussehen wird sich dann bald verändern. Und nicht zu ihrem Nachteil. Ein hartes Stück Arbeit kostet es schon, sie sich äußerlich und innerlich zu eigen zu machen, ohne Frage. Aber die Sonate, in der Haas sein erstes monumentales Werk für Klavier geschaffen hat (das Wort mag trotz der „Eulenspiegeleien“ in ihrer neuen glücklichen Fassung gelten), verdient, daß die besten Kräfte sich ihrer annehmen: sie ist nicht nur gut, sie „wirkt“ auch . . .

Hat sich gegen die Ecksätze so vieler in Sonatenform gehaltenen Kammerwerke der letzten Jahre gar oft der Einwand vernehmen lassen, ihre thematischen Kerngedanken seien steril und wenig entwicklungsfähig oder auch zu überladen, bombastisch und erklügelt: daß sich hier der gleiche Vorwurf wiederholen werde, glaube ich nicht. Da ist in melodisch und rhythmisch parallel laufender, harmonisch reicher und rhythmisch überaus feiner Schichtung das 21 Takte lange Hauptthema von kraftstrotzender Führung und Farbe, das sich in wundersamer Vertiefung weiterspinnt, bis der Uebergang zum zweiten Thema und dies selbst gewonnen wird. Seht euch dies Seitenthema an: es gibt in der modernen Musik wenige, die ihm verglichen werden können in der hoheitsvollen Schönheit seiner ruhigen Linien, auf die keinerlei überflüssiger harmonischer Ballast drückt. Und dann verfolgt den weiteren, akkordisch eingekleideten Gedanken, der sich gleich darauf über einem Orgelpunkt in seltsam dunkler Färbung wiederholt, freut euch an dem reizvollen polyphonen Leben, bewundert die staunenswerte thematische Arbeit der ganzen Durchführung, seht die Freiheit in der doch gewahrten Form und bemerkt den Dichter, dem aus einer unerschöpflichen Fülle all das in ununterbrochenem Flusse mühelos quillt. Vorbilder? Direkte sicherlich nicht. Aber der Geist Schumanns und Brahms' lebt hier und wirkt weiter und ist doch ein Neues geworden. Und dann das Scherzo (in fis), ein ganz und gar eigenes Gebilde von höchstem rhythmischen Reiz und einer bezwingenden Kraft des vielfach wechselnden Ausdruckes und mit einem (nicht als solchem bezeichneten) Dur-Trio, das herrlich leuchtende und klingende melodische Bögen bringt und die äußersten Grenzen des Klavierklanges ausnutzt. Auch auf die bedeutsame Verwendung des Orgelpunktes (die Koda verwertet ihn gleichfalls) sei nebenbei aufmerksam gemacht. Der dritte Satz, „Langsam und ernst“ erschließt sich inhaltlich vielleicht von allen zuletzt. Er ist ganz Ausdruck eines nach innen gerichteten Schauens, eine Abkehr von der Welt, der der zweite Satz galt. Was immer ihn zum Leben geweckt haben mag, Sichversenken in das mystisch dunkle Rätselwesen der Welt, aus dem glühendes Verlangen, die eigene Kraft zu den Sternen zu tragen, keimt, dem sich wiederum weiches Sinnen, aber nicht das einer sich müde ergebenden Resignation anschließt: dieser Satz entfaltet eine Fülle klanglichen und gedanklichen Reichtums, eine Größe und dabei eine Bestimmtheit des Ausdrucks, daß der ihm technisch und geistig Gewachsene aus dem Banne seiner Wunderwelt nicht mehr loskommt. Wäre das Ende des 3. Satzes Ergebung, Resignation — wie würde das Finale zu ihm passen? Nein, es ist die innere Sammlung eines, der weiß, daß und wie er seine Kräfte brauchen kann und muß. Hei, in welch stahlhartem Rhythmus setzt der letzte Satz ein mit einem Thema, das einem das Herz im Leibe lachen macht über soviel Gesundheit und frisch-fröhliche Kraft. Zwei im melodisch-rhythmischen und im harmonischen Gewande sehr glücklich kontrastierende Gedanken bilden das weitere thematische Material des Finales, das in seinem formalen Aufbau die Besonderheit der Verbindung von erstem Sonatensatz und Rondo aufweist. Und bei all dem geistigen Reichtum, den das in Wahrheit gewaltige Werk vor dem Spieler und Hörer aufrollt, hat Haas auch noch dafür gesorgt, dem ersteren einen und noch dazu künstlerisch wirkenden „guten Abgang“ zu sichern: durch eine wirkliche Stretta (bei der man auch wieder an Schumannsche Art denken könnte) oder, wenn man will, einen Stretta-Komplex. — Die Sonate soll mit diesen im Verhältnis zu ihrer Bedeutung in der Literatur wenigen Worten nicht charakterisiert sein: dazu wäre eine Abhandlung mit Notenbeispielen nötig. Ein Jahr ist sie jetzt alt. Bis heute hat sie noch kein deutscher Pianist öffentlich gespielt. Wer wagt es, Rittersmann oder . . .? Ein Knapp könnte sich an ihr den Ritterschlag verdienen! W. N.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir bieten unsern Lesern heute ein kräftig bewegtes Präludium für Klavier des in Frankfurt lebenden Komponisten Dr. Ludwig Scriba, der in der letzten Zeit wiederholt mit Auszeichnung genannt worden ist. Komponisten geben ihren Arbeiten nicht immer gerne Fingersätze auf den Weg in die Oeffentlichkeit mit. Die Spieler des sehr wirkungsvollen Präludiums werden diese Arbeit nachzuholen haben, wenn sie sich nicht an mancher Stelle gefährdet sehen wollen. — Margarete Schweikert aus Karlsruhe ist unsern Lesern als Liederkomponistin nicht mehr unbekannt. Ihre heute mitgeteilte Schöpfung wird sicherlich Beifall finden: das Lied ist inhaltlich vortrefflich gegliedert, harmonisch reizvoll und singt sich nicht schwer. Ob alle Leser mit der musikalischen Orthographie beim Ausgange der Liedmelodie einverstanden sein werden, wissen wir nicht zu sagen. Guter Vortrag wird dem Liede immer Erfolg verschaffen, der ihm auch um seiner selbst willen durchaus gebührt.

Schluß des Blattes am 13. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 2. Januar, des nächsten Heftes am 15. Januar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Zilcher, H., Op. 41: Drei Gedichte von R. Dehmel. Für eine Singstimme und Klavier. 3 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Törsleff, H.: Fünf Lieder. Je 1 Mk. Ebenda.

Aeschbacher, C.: Sechs Lieder (Op. 14: Nr. 4—6, Op. 15: Nr. 4, Op. 16: Nr. 5 und 6). Ged. von C. Seelig.

Schmid, H. K., Op. 19: Türkisches Liederbuch für eine Singstimme und Klavier. 7 Mk. Wunderhorn-Verlag, München.

Klaviermusik.

Waltershausen, H. W. v.: Die Rauensteiner Hochzeit. Oper in 3 Akten. (Op. 17.) Kl.-Ausz. von H. Scholz. (Dazu das Textbuch.) 15 Mk. + 50% Teuerungszuschlag. Drei-Masken-Verlag, Berlin.

Riemann, Walter, Op. 63: Herbstträumereien. 3 Mk. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

— Op. 64: Epheu und Rosen. 2.50 Mk. Ebenda.

Huber, Hans: Jugend-Album. 16 Klavierstücke. 2 Mk. Ebenda.

Hába, Alois, Op. 3: Sonate für Klavier zu zwei Händen. Universal-Edition, Leipzig.

Rosenstock, Jos., Op. 3: Sonate für Klavier zu zwei Händen. Ebenda.

Szymanowski, K., Op. 36: III. Sonate. Ebenda.

— Op. 34: Masken. Drei Klavierstücke. Ebenda.

Rudolf Cahn-Speyer

Handbuch des Dirigierens

VIII. 284 Seiten. 8°. Geheftet 15 Mark, gebunden 19 Mark

Das erste Buch über das DIRIGIEREN, das in systematischer Weise die Probleme behandelt, mit denen sich jeder Dirigent in der Praxis und Theorie auseinandersetzen muß. Aus der Praxis hervorgegangen, ist es in erster Linie für diese gedacht, also ein Buch für angehende Dirigenten, aber auch für jeden anderen ausübenden Musiker, nicht zuletzt für den Sänger. – Es gliedert sich in drei Abteilungen:

PHRASIERUNG, AGOGIK und DYNAMIK,

analysiert ästhetisch in jeder die Aufgabe des Dirigenten, gibt ihm die Mittel und Kunstgriffe an die Hand, durch die er seine Absichten beim Einstudieren und beim eigentlichen Dirigieren verwirklichen kann. Zur Erläuterung dienen zahlreiche NOTENBEISPIELE aus bekannten Werken aus Konzert und Theater von Bach bis zu Richard Strauß. Stellen, die erfahrungsgemäß leicht zu mißlingen pflegen, fanden vor allem Aufnahme. Der PERSÖNLICHKEIT und der AUFFASSUNG widmet das Buch besondere Kapitel.

Verlag **Breitkopf & Härtel, Leipzig**-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 8

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Zeit- und Zukunftsbedenken.

Von Walter Abendroth (Berlin).

Will man Aussichten eröffnen, um bestehenden Uebeln abzuhelfen, muß man sich schon dazu verstehen, Symptomatologie zu treiben. Nur so kann man zu den eigentlichen, nicht nur zu den sekundären Ursprüngen gelangen und von hier aus die Wege zur Regeneration auffinden. Gewöhnlich wurzeln Zeiterscheinungen, über welche man zu keinen einleuchtenden Erklärungen kommen kann, viel tiefer, als man die Wurzeln zu suchen pflegt. Keinem Menschen wird es einfallen, die Wurzel eines Baumes in der Nähe seiner Krone aufzusuchen — allein fast alle Menschen finden die Dinge unerklärlich, deren Erklärung sie vergeblich nachforschen in den Gebieten, welche der Erscheinung zunächst liegen. Deshalb vermögen viele ernste Künstler sich die Urteilslosigkeit unseres Publikums nicht zu erklären. Jene Urteilslosigkeit, die leider von sehr vielen Stellen, die berufen wären, sie zu beseitigen durch Beispiel und Erziehung zum Urteil, nur ausgebeutet wird aus materialistischen, finanziellen Interessen heraus, oder aus der Sucht nach „Popularität", der Sucht, auf alle Fälle zu gefallen und den Wünschen der Masse entgegenzukommen. Das macht sich gerade bei vielen Theaterleitungen bemerkbar.

„Wohin ich forsch und blick,
in Stadt- und Weltchronik —
überall"...

Neueinstudierungen von „Troubadour", „La Traviata" und ähnlichen Trivialitäten veristischer Herkunft. Wir befinden uns nämlich in Deutschland — in dem Lande, das so reich an großen Männern ist und so arm an Vermögen, seine guten Geister zu würdigen. Ungeheuer hoch rechnet man sich jetzt in Berlin das Verdienst an, Pfitzners „Palestrina" nun endlich auf die „erste deutsche Opernbühne" gebracht zu haben. Schon diese Bezeichnung der Berliner Staatsoper als „erste deutsche Opernbühne" ist symptomatisch für die Tatsache, die dem modernen Verflachungsübel zugrunde liegt: Leichtfertigkeit schlimmster Art im Denken und Reden. Weil es die ehemals dem Namen nach „königliche" Opernbühne der Hauptstadt des Deutschen Reiches ist, darum: „erste deutsche Opernbühne", während sie doch in bezug auf den Ernst und die Fortschrittlichkeit ihrer Darbietungen oft genug die zweite und dritte war, in bezug auf Einstudierung neuer *deutscher* Werke aber weitaus in den meisten Fällen die vierte oder fünfte — oder gar keine ... Der Berliner ist aber stolz auf diese „erste" Opernbühne und überzeugt, daß die „erste" Oper nur in Berlin, unbedingt aber in Norddeutschland zu finden sein müsse. Tatsache ist jedoch merkwürdigerweise, daß diese erste Oper erst Anspruch auf diesen Titel erheben kann, seitdem der große Reklame-Vogel Strauß nach Süden geflogen und Schillings, der objektivere Würdiger alles Wertvollen, aus dem Süden nach Berlin gekommen ist. Tatsache ist ferner, daß Gustav Mahler in Berlin häufiger gehört wird, seitdem zu Anfang dieser Konzertsaison Bruno Walter aus München kam, um uns Mahler *einmal* wenigstens so vorzuführen, wie er klingen muß. Tatsache ist endlich, daß erst Deutschland den Krieg verlieren mußte und die Franzosen Straßburg besetzen, damit Pfitzner ein bescheidenes Unterkommen in Berliner Sälen fand und Berlin etwas anderes als seinen Namen von ihm erfuhr. Bisher wußte man hier praktisch eigentlich von lebenden Komponisten bloß, daß Strauß komponierte — und daß man dies wußte, dafür sorgte er! Man befolgte also Wagners Mahnung: „Ehrt eure deutschen Meister!" wenigstens soweit, wie einem das Plakat und der Inseratenteil der Tageszeitungen verriet, wer als deutscher Meister zu ehren sei. Aber nicht alles, was deutschen Namen hat, ist im wesentlichen „deutsch". Strauß ist der Meyerbeer unserer Zeit — er ist so international wie möglich. Allerdings gibt es eine gewisse fruchtbare Idee des Internationalismus, besonders in der Kunst; aber Strauß ist nicht der Mann, der uns beweisen könnte, daß die Internationale tiefere Menschheitswerte hervorbrächte als die Nationale. In der Gegenwart sind alle Begriffe unklar — daher stellt das Wort zur rechten Zeit sich ein, man hält sich also an dieses, an den Namen und ist stolz auf seinen Strauß, wobei man einerseits heimlich bedauert, daß er nicht so „entzückend" ist, wie die süßen Italiener und die höflichen Franzosen, andererseits aber doch verblüfft sein muß, wenn man neben deren technischer Primitivität dessen souveränes Raffinement heraus merkt. Denn gerade zu Straußens Regierungszeit hatten hier neben seinen eigenen Werken die Italiener und Franzosen unbedingt den Vorzug. Man könnte Verdacht haben — ganz leise natürlich — dies sei geschehen, um den Gegensatz recht deutlich darzustellen — —. „Man fühlt die Absicht und man wird verstimmt." — — Jedenfalls also: man ist stolz auf ihn, denn er ist so tiefsinnig, so philosophisch, scheinbar wenigstens, doch darauf kommt es nicht an; unsere ganze Kultur ist ja augenblicklich Scheinkultur. Und den *scheinbaren* Tiefsinn nimmt man recht gern hin, weil er nicht so wie der echte das Denken und Fühlen beschwert ... Allein, man möchte auch oft etwas genießen, was weiter kein Grübeln erfordert, was „so recht aus dem Leben gegriffen" ist — natürlich aus dem Leben, das man gerade kennt, allgemein kennt — also nicht aus dem Leben und Erleben großer Geister — nein, aus den Zeitungen und so — — und was doch „ernst", „rührend" ist, denn es gehört zum guten Ton, ernste Kunst zu genießen — und diese Kunst findet man so herrlich offenbart in Italien und seiner Schule. In diesem Falle beruft man sich mit überlegener Geste darauf, daß die wahre Kunst über den Nationen stehe. Warum aber, so frage ich, wenn man alles gute Deutsche genossen, alle guten deutschen lebenden Autoren vor dem Hungertode oder der Unbekanntheit gerettet hat, — warum bringt man dann nicht einmal z. B. eine von Tschaikowskys wundervollen Opern zur Aufführung? Einen schüchternen Versuch machte man mit „Eugen Onegin" — zu der Zeit, als die Frage des Anschlusses an Rußland in der Politik aktuell war —; heute ist sie nicht mehr aktuell, also: fort mit Tschaikowsky! Zudem ist da ja wieder dieser vertrakte Tiefsinn, dieser tiefe Sinn, der so anstrengend ist, und den man bei Wagner bis zum Ueberdruß hat über sich ergehen lassen. Denn der moderne Mensch ist des tiefen Sinnens schnell überdrüssig. Er braucht nur Nervenkitzel — Kino — und das ist bei Verdi so schön, das ist bei unserm großen Meyerbeer-Strauß so hinreißend ... Wozu brauchen wir noch Pfitzner? Wozu brauchen wir im Konzertsaal noch Tschai-

kowsky? Oder Mahler? Nein, Naivität, Reinheit oder Humor, der nichts mit Sarkasmus zu tun hat, das sind denn doch überwundene Standpunkte für den kultivierten Menschen — da hat man schon in England weit mehr Verständnis für das, was Zukunft besitzt, was die Gegenwart, die Kultur verlangt! Dort hat kein weltfremder Mahler sich dem Wahn hingegeben, an der Wende des zwanzigsten Jahrhunderts noch mit Naivität etwas ausrichten zu wollen, dort hat kein Pfitzner den Irrtum begangen, der kultivierten Welt rein ideale Werke anzubieten — dort hat man in richtiger Erkenntnis der Kulturforderungen unserer „großen“ Zeit die große Oper in ein Kinotheater verwandelt! Und dort ist man wahrhaft philosophisch verfahren, indem man der Wahrheit die Ehre gab: „Erkenne dich selbst!“ ... Nur nicht denken, nur nicht glauben, daß es etwas Ernsteres gäbe als den banalen Ernst der Alltagstragödien, die sich um „Aufklärung“ oder um die Schwierigkeiten des Brotkartensystems drehen! Das ist die Devise der Gegenwart. —

Und so geht unsere Zeit unter in der Angst vor dem Ernst. Hier ist die Quelle, die wir aufzufinden hatten! Da taucht ein willkommenes neues Schlagwort auf, um diese Angst vor der Intensität des Denkens und Fühlens zu bemänteln. Das ist das „gesunde“ Wort vom „frischen Musizieren um des Musizierens willen“. Abgesehen davon, daß diese Gesundheit sehr bäurisch ist, sehr elementar, stellt dieses Schlagwort einen leicht nachzuweisenden Nonsens dar. „Musizieren um des Musizierens willen!“ Niemand wird ernsthaft behaupten können, daß jemand musiziere, um eben zu musizieren. Niemand geht, um zu gehen, sondern um zu einem Ziel zu gelangen. Und wenn selbst dieses Ziel nur das Einatmen von frischer Luft ist, das wiederum keinen Selbstzweck hat. Nein, jedermann, der musiziert, tut dies, um zu hören, oder hören zu lassen. Man hört wiederum nicht, um zu hören, sondern um das Gehörte zu genießen. Das Ohr aber genießt nichts, sondern die Seele, das menschliche Gefühl, welchem mittels des Hörens der Inhalt des musikalisch Dargebrachten zugeführt wird. Damit ist klar bewiesen, daß es kein Musizieren um des Musizierens willen gibt! Das ist eine glatte und platte Erfindung, deren Zweck oben schon näher beleuchtet wurde. Ob die Seele, das Gefühl, nun größeren Genuß von einem auf die geschilderte Weise vermittelten großen tiefen Inhalt hat, oder von einem leichten handgreiflichen, das ist abhängig von dem Fassungsvermögen der individuellen Seele, von deren Weite und Grenzen. Ist es doch als selbstverständlich bekannt, daß man kein Meer in ein Wasserglas gießen kann. Aber in der Praxis behauptet man eigentlich meistens das Paradoxon, daß das Meer, welches das Wasserglas nicht fassen kann, nicht viel größer und bedeutender sei, als eben das Quantum, das bequemen Raum in dem beschränkten Gefäße findet. — Diese Trennung von „reflexierender“ Musik und solcher „nur um des Musizierens willen“ ist genau so unlogisch, genau so ein Produkt des modernen Beliebens, beileibe keinen Gedanken zu Ende zu denken, wie die krasse Unterscheidung von „Programm-“ und „absoluter“ Musik. Als ob es überhaupt eine richtige Musik gäbe, bei der sich nichts Rechtes fühlen, ja sogar denken ließe. Aber das Denken ist dem Menschen gemeiniglich so unbequem, daß er, der nie durch Vorschriften dazu gezwungen war, bei einer Beethovenschen Symphonie sich irgend etwas zu denken, empört war, als der Usus aufkam, daß der Komponist im Titel des Werkes oder in erläuternden Texten andeutete, was er sich dabei gedacht habe. Heute vollends sind die Komponisten so unhöflich geworden, daß man ihren Werken wohl anhören muß, daß sie sich etwas dabei gedacht haben, aber oft nichts davon im Titel sagen, so daß der arme Zuhörer, dem somit keine Gebrauchsanweisung für das Denken mit auf seinen Leidensweg gegeben ist, absolut nicht weiß, was er davon denken soll ... Jedoch — man will sich nicht blamieren! Der moderne Mensch weiß, sieht, hört alles und berichtet über alles; und anstatt zuzugeben, daß man nichts davon versteht, sagt man: der Komponist ist unverständlich. Man boykottiert ihn und holt sich seine geliebten veristischen Opern, deren Inhalt von vorneherein bekannt ist, da man ihn täglich im Lokalanzeiger unter der Ueberschrift: „Ehetragödie“, „Mord“ und „Totschlag“ nachlesen kann, holt sich, um auf der Höhe der Zeit zu sein, sein pyramidales Straußenei, welches den Vorzug hat, stets durch überraschende Geräusche zu unterhalten, was viele Freude macht, indem man weiß, daß sehr bald ein neuer Strauß daraus hervorhüpfen wird, der wieder genau so aussehen wird, wie der alte, genau so einen kleinen Kopf und so große, prunkhafte Federn haben wird. Und keiner kann sich dabei blamieren, denn niemand weiß zu sagen, ob er den Inhalt dieses amüsanten Vorgangs nur, wie es immer bei ihm war, nicht begriffen hat, oder ob wirklich keiner vorhanden ist. —

Auf diese Weise hat das Publikum alle Urteilsfähigkeit verloren und ist in der Wahl seiner Kunstgenüsse angewiesen auf die Fingerzeige, die ihm durch die Reklame der Spekulanten gegeben werden. Daran krankt unser ganzes Kunstleben. Und nicht eher wird hier Gesundung eintreten, als bis das Volk, das jetzt die Freiheit so viel im Munde führt, sich von seinem schlimmsten Tyrannen befreit haben wird: von der Suggestion der Reklame! Dann wird es vielleicht wieder dahin kommen, sich selbst und seinen Meistern und dem Guten und Echten in der Kunst auch anderer — nicht absterbender, sondern aufgehender — Völker treu zu sein!

Musikalisches aus einem Reisetagebuch.

Von Lili Preisendanz (Karlsruhe).

Daß Johann Friedrich von Uffenbach, der 1687—1769 lebende Frankfurter Patrizier und Ratsherr, ein großer Musik- und Instrumentenliebhaber war, geht schon aus den von Wilibald Nagel in der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Jahrg. XII. Heft 1) veröffentlichten Briefen Gottfried Grünewalds an ihn hervor. Auch Goethe weist (D. u. W.) einmal auf ihn hin: „Ein Schöff von Uffenbach lebte damals (um 1750) in gutem Ansehen. Er war in Italien gewesen, hatte sich besonders auf Musik gelegt, sang einen angenehmen Tenor, und da er eine schöne Sammlung von Musikalien mitgebracht hatte, wurden Konzerte und Oratorien bei ihm aufgeführt.“ Das erscheint Goethe als das Wesentlichste an dem Manne: daß er Musik trieb und in Italien gewesen war. 1715, ein halbes Menschenalter vor Goethe, bereiste Uffenbach als neugebackener Dr. juris halb Europa mit offenen Augen und begeisterten, aber auch durchaus kritischen Sinnen für alles, was sich ihm darbot. Sein sachliches und anregendes vierbändiges Tagebuch berichtet fleißig die Erlebnisse jeden Tags. Sein umfassendes Interesse für alles nötigt unwillkürlich zum Vergleich mit dem großen Reisenden selbst. Nichts entgeht seinem klugen Blick: Kunst und Künstler, Wissenschaft und Technik, alles erfährt seine Beurteilung.

Uns beschäftigt hauptsächlich sein „Italienisches Reys-Diarium von Turin biß Napoli“ I. II.[1] Naturgemäß sind es meist Berichte über Malerei, Bildhauerei und Baukunst, die die Seiten des Diariums füllen. Hier sollen seine Aufzeichnungen über Musik verwertet sein, die ein anschauliches Bild italienischen Musiklebens zu Anfang des 18. Jahrhunderts geben können. Allenthalben schildert er seine musikalischen Erlebnisse, die manches Neue über Kunst, Künstler und Publikum bieten. Das italienische Musikleben dieser Jahre trägt den Stempel des Virtuosentums: die großen Gesangs- und Violinkünstler beherrschen die Lage. Der Opernkomponist arbeitet meist auf Bestellung und muß sich nach den Stimmen, die ihm zur Verfügung stehen, richten. Auf diesem Gebiet hat den bedeutendsten Namen Alessandro Scarlatti (gest. 1725), dessen Einfluß sich später über ganz Europa erstreckte. Doch ihn erwähnt Uffenbach nicht. Es bezeichnet vielleicht die Auffassung der Zeit, daß Uffenbach, der doch fast täglich das Theater besuchte, nur zwei Opern mit Namen nennt: eine, die ihm schlecht, eine die ihm gut erscheint. Sonst redet er immer nur von dem tiefen

[1] In Göttingen aufbewahrt als cod. Uff. 29 der Universitätsbibliothek

Eindruck, den die herrlichen Stimmen, die vorzüglichen Instrumente auf ihn machen. Es wäre gewiß nicht ohne Wert, an der Hand von reichlicherem Material festzustellen, ob diese Beobachtung nur auf eine bestimmte Vorliebe des einzelnen Reisenden Uffenbach oder auf die musikalisch-künstlerische Neigung des damaligen Theaterpublikums zurückzuführen ist. Ich möchte, ohne Belege beizubringen, mich für die zweite Annahme entscheiden. Am mächtigsten, das geht auch aus diesen Aufzeichnungen hervor, herrschen die großen Sopransänger. Uffenbach findet für ihre Leistungen Töne der ehrlichsten Ergriffenheit. Und tatsächlich sind es auch sie zu großem Teil, die Italien zur fast völligen Beherrschung des europäischen Musiklebens verhalfen. Daß Uffenbach sich nicht blindlings begeisterte, sondern ein kritisch scharfes Ohr besaß, zeigt sich an vielen Stellen seiner Aufzeichnungen. So kann er sich für Antonio Vivaldi, einen der ganz Großen seiner Zeit, der bedeutenden Einfluß hatte, nicht durchweg erwärmen. Er erkennt seine verblüffende Geigenkunst an, hat aber auch vieles zu tadeln. Mit am fesselndsten sind Uffenbachs Aufzeichnungen über die privaten Kammermusikabende, zu denen der vornehme junge Deutsche überall Zutritt hatte. Gerade über häusliches Musikleben ließ sich in der Literatur wenig finden, und doch scheint die Tonkunst in vornehmen Familien sehr gepflegt worden zu sein. Der Mangel eines brauchbaren Buches über dieses Thema macht sich hier sehr fühlbar: einer solchen Arbeit bieten die Uffenbachschen Tagebücher denkbar reichliches und brauchbares Material für Deutschland, die Schweiz, Frankreich und Italien. Bestimmte Häuser in jeder Stadt sind es immer gewesen, in denen die musikalische Welt sich traf; hier lernte Uffenbach, der überallhin gut empfohlene und leicht eingeführte, seine eigenen späteren Hauskonzerte in Frankfurt anzuordnen. Hören wir ihn selbst:

[I. S. 37] Milano den 10ten Jan. 1715.

„. . . umb 2 uhr italienisch, (denn hier sahe dieße art uhren zum ersten) ging die opera an, deßwegen fuhren wir hin und sahen sie; das hauß ist schlecht und alt aber gros, in dem pallast des gouverneurs gelegen, und war dießes wohl wie jederzeit sehr voll, denn die noblesse ist sehr stark und wohnt in zeit des carnevals oder winters keiner auf dem land. Die opera ist übrigens mit guten sänger und sängerinnen bestellet geweßen, auch das orgester ziehmlich starck, jedoch nicht, als wie ich mir es an den italienischen opern eingebildet hatte. ich hörte alhier zum ersten mahl die castraden mit ihrer wunderlichen art recitive zu singen und admirirte unter anderen einen sehr mageren, der ungemein hoch sunge, Berelli genant, jedoch war ich, als einer der italienischen music noch ungewohnter, auf die französische arte nicht so content mit der opera, als ich mir vorher eingebildet hatte, das theatrum war gros, aber schlecht sonder eine einzige gute machine, und wohl erleuchtet, es währte die opera so lange, daß ich lezlich darüber einschlieffe und das ende nicht auswartete, sondern mit herrn Tardieu nach hauß eßen fuhre in willens, den rest ein ander mahl zu hören."

Diesen Berelli oder, wie ihn U. später nennt, Bercelli konnte ich in der Musikliteratur nicht finden. Und doch muß er ein ganz bedeutender Kastrat gewesen sein, da U. ihn noch über Senesino stellt.

[I. S. 52] Milano den 12. Jan. 1715.

„. . . Weil es abend wurde, so gingen wir in die opera und delectierten uns mit der schönsten music, so jemahls gehört, die mir zwar noch etwas wild vorkahme als einem der des italienischen gout der music noch nicht erfahren war, ich fande aber etwas incomparables und unvergleichliche sänger darin, so mich völlig entzuckten, ob ich es schon die tage vorher gesehen und gehört hatte, die Kälte aber war so groß und das stück so lang, daß uns das feuer in den schuen ausginge und wir uns in der helffte des stücks nach hauße machten willens, künfftig den lezten theil noch einmahl zu hören. Im herausgehen waren wir auf viel erzehlungen der unglück, so in den langen gängen, die man durchgehen muß, täglich geschahen, etwas in sorgen, kahmen aber doch ohne anstoß außen an etlich weibliche creaturen, so auch ohne licht wie wir, aber aus anderer intention, gingen mit lachen nach hauß, weil wir sowohl als jene nicht geringe furcht voreinander zu haben schienen und doch mit den köpfen im finstern dergestalt aneinander lieffen, daß die funken davon gefahren wären, wenn es die grimmige kälte nicht verhindert hätte."

[I. S. 92] Piacenza den 24ten Jan. 1715.

„. . . besahen noch die opera, so eben gespihlt wurde: wir fanden das hauß etwas klein und schlecht, aber die sänger nicht unrecht, absonderlich ein dücker castrade, so seine sachen **pro more** recht wohl machte und gewaltige läuffe und colleraturen daher spiehe. Das parterre und logen waren alle wohl besezet und die ersten davon, von dem prinzen von Parma [1], dem bruder des herzogen, eingenommen, so einem veritabeln Citronen krähmer ähnlicher als einem durchlauchtigen haupt sahe, das uns denn soviel lachens als der Matto in der opera, der ein lächerliches intermedium sange, verursachte; der schlaff und die kälte aber incommodirten uns mehr als uns die music erfreuete, deßwegen nahmen wir vor dem ende unsern stillen abschied und machten uns nach hauß ins bette. . ."

[I. S. 117] Verona den 30. Jan. 1715.

„. . . Wir gingen, weil eben die opera gespiehlt wurde, dahin und fanden in einem alten hauß ein großes neues und recht schönes theatrum, so überaus schön erleuchtet und gemahlt war, wiewohl die opera oder sujet keine besonders künstlichen machinen erforderte, daher auch keine zu sehen waren. Das ganze hauß war voller noblesse und ohnzehligen masquen besezet, welches uns, als zum ersten mahl, sehr lächerlich fürkahm; sie bestunden aber meistens nur aus schlaffröcken, mändel und langen ungarischen kleider mit der bahnte(?) und weißen wachsmasque, als wir dieße in Hanover gesehen hatten, einige wenige aparte narren ausgenommen, so sich mit sonderlicher tracht distinguirten; das orgester war ziehmlich stark besezet, und fanden sich recht gute Symphonisten darin, absonderlich ein theorben spieler, so ettliche cantaten ganz allein accompagnirte. die sänger waren auch unvergleichlich und insonderheit etliche wohlgemachte castraden dabey, so sich fürtrefflich hören ließen. Zwischen jedem act kam ein bassist, so etwas schlecht war, mit einem weibsmenschen und sangen lächerliche stücke, so die italiener in allen opern, die meist tragedia sind, zur recreation haben und intermedio nennen; das weib davon machte es insonderheit sehr gut und veränderte etlich mahl im singen ihre ganze gestalt und kleider durch bloßes umbkehren in einem augenblick. Wir waren also sehr wohl mit dießem abend zufrieden. . . .

[I. S. 140 ff.] Venedig den 4ten Febr. 1715.

„. . . als es aber zeit wurde nach der opera zu gehen, so fuhren wir dahin und zwar in die beste und größte zu St. Gio et Paolo. Wir gingen in das parterre, alwo man stühle lehnet und sich also der bequehmlichkeit bedienen kan. Es war alles besezt, weil insonderheit das stück heut zum erstenmahl gespihlet wurde und eine persianische historie fürstellete; die meisten Zuschauer waren masquirt, und wir erfuhren dießes mahl zum ersten die insolenz derselbigen, hoc est derer, so in den logen sizen, so ohne scheu auf die, so in dem parterre sizen, rozen und speyen wie sie wollen, mit tabackspfeiffen und Aepfel oder pomeranzenschalen werffen und in summa sehr schweinisch hauß halten, welches alles man geduldig aushalten und nicht hinauf sehen darf, wenn man es nicht ärger gemacht haben will; sie geben absonderlich achtung, wo die properen masquen sizen, und werffen mit fleiß nach ihnen; es geschahe mir aber ein solcher poßen gleich wie anderen, obzwar nicht masquirt war; denn es spiehe mir einer ein solches abscheuliches maul voll auf das opernbuch, so eben in händen hatte, daß mich gerne mit dem schelmen gerauffet hätte, wofern es möglich geweßen wäre, allein man muß gedult dabey haben, indem die vornehmsten in das parterre gehen und es eben auch ausstehen müßen; wenn man aber sich rächen will, so gehet man ein ander mahl in eine loge, so nicht viel mehr kostet, und exercirt sich, so gut man kan, im werffen und speyen ohngestrafft. Ueberdieß sahe viele, so in ihren logen ordenlich speißeten, in der karte spiehleten, taback raucheten und dergleichen mehr. Das opernhauß selbst ist weder sonderlich gros noch schön, aber das theatrum extra wohl illuminirt und decorirt, da man denn die schönsten machinen eine nach der andern sehen kan; absonderlich wurde ein tempel des Saturni vorgestelt, darin 3 theatra oder stockwerck übereinander waren, alles mit schönen treppen, seulen, balustren, colonnaden und statuen; die seulen waren insonderheit schön und alle von glas inwendig mit lichter und flinckergolt, so man hin und her zoge, angefült, das denn ein gewaltiges brilliren machte, man brachte auch in einer Scene, so ein königlich geschenck fürstellt, gemahlte sich selbst bewegende camele und elephanten, eine schreckliche menge menschen und lebendige pferde [am Rand: dießes waren die einzigen, so in Venedig gesehen; denn man gehet aus curioßität auf die reitbahn, nur umb pferde zu sehen, alwo die einzigen in der statt zu treffen sind] auf das theatrum. Die music oder orgestre war nicht so starck, als mir es eingebildet hatte, aber mit lauter ausgesuchten und habilen leuten besezet. Die sänger waren biß auf einen schlechten basisten und die weibsleute alle castraden, darunter aber der Sinesino der beste und ganz unvergleichlich war, unter den weibsleuten war die berühmte Diamantina mit, so gewaltig schwehre und nicht] gar angenehme passagen machte, dabey man auch wohl merckte, daß ihre stimme etwas alt war. Nachdem wir alles mit großer attention ausgehört hatten, fuhren wir nach hauß eßen."

Ueber Senesino — sein eigentlicher Name ist Francesco Bernardi (1680—17 [. .]), mit dem Uffenbachs Sinesino gewiß identisch ist, sind wir durch Händels Geschichte unterrichtet, der ihn 1720 von Dresden weg nach London gewann. 1739 überwarf er sich mit Händel und wurde so erster Anlaß zu dessen Niedergang. 1715 hat er sich also noch in Italien aufgehalten. Irgendwelche Nachrichten über eine Sängerin Diamantina fand ich nicht. Es sei denn, daß die von Fantoni in seiner **Storia universale del canto** S. 156 erwähnte Maria Diamante Scarabelli der Uffenbachschen Diamantina gleichzusetzen wäre. Ueberhaupt gilt für viele der hier genannten Größen: „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze!" Von all den Sängern, die Uffenbach nennt, ist außer Senesino nur noch di Durostanti bekannt, wenn seine später genannte „Durastranti" mit dieser Sängerin identisch ist, die Händel mit Senesino zusammen nach London verpflichtete. Die anderen alle, und es mögen große Künstler unter ihnen gewesen sein, sind verschollen.

---

[1] Dazu ein Bild mit Umschrift: Antonius . Farnesius . Princeps . Parmensis.

[1. S. 150 f.] Venedig den 4ten Febr. 1715.

„. . . biß es zeit in die opera zu gehen war, alsdann fuhre mit etlichen bekanten in die von St. Angelo, so kleiner und auch nicht so kostbahr als die oben beschriebene ist. Der entrepreneur davon war der berühmte Vivaldi, so auch die opera componirt hatte, und die recht artig und sehr wohl anzusehen war; die machinen waren nicht so kostbahr als in dem anderen theatro, die Symponie auch nicht so starck, aber nichts desto weniger verdienete sie gar wohl gehöret zu werden. Wir nahmen aus furcht, nicht wieder so mißhandelt und verspeyet zu werden als das erste mahl, eine loge, so nicht viel kostete, und rächeten uns als dann auf hießige art an dem parterre, gleich wie man uns das vorige mahl gethan hatte, ob es mir zwar schir ohnmöglich zu thun fürkahme. Gegen das ende spielete der Vivaldi ein accompagnement Solo, admirabel, dem er zulezt eine phantasie anhinge, die mich recht erschrecket; denn dergleichen ohnmöglich so jemahls gespihlt worden noch kan gespihlet werden; denn er kahme mit den fingern nur einen strohhalmen breit an den steg, daß der bogen keinen plaz hatte, und das auf allen 4 seiten mit fugen und einer geschwindigkeit, die unglaublich ist. Er surprenirte damit jederman, allein daß ich sagen soll, daß es mich charmirt, das kan ich nicht thun, weil es nicht so angenehm zu hören als es künstlich gemacht war. Die sänger darin waren unvergleichlich und gaben denen aus der großen opera gar nichts nach, absonderlich etliche weibsleute, darunter die so genante Fabri excellirte, so wohl in der kunst der musique als annehmlichkeit, und dabey war sie überdas recht schön von gesicht — zum wenigsten auf dem theatro."

Ueber Antonio Vivaldi (etwa 1680—1743) steht Näheres bei Wasielewski: die Violine und ihre Meister (s. Register) und bei A. Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts S. 56 ff. Er wird überall nur als Violinist an S. Marco und als „Maestro de Concerti" am Pio Ospitale della Pietà genannt. Daß er auch „entrepreneur" einer Oper war, fand ich nirgends verzeichnet.

[I. S. 167] Dinstag den 19.

„. . . abends sahe zu St. Angelo in dem kleinen opernhauß eine nur von Vivaldi componirte und entreprenirte opera, Agrippina genant; sie gefiehle mir aber lang nicht so wohl als die erste; denn weder das Sujet noch die decorations, noch insonderheit die kleidungen waren bürgerlich; der Nero, den die sängerin, die Fabri, fürstellete, war auf französisch art gekleidet, noch andere aber in spanisch, andere persisch, und in summa ein rechts absurdes mischmasch von sachen, so sich nicht zusammen reumeten; der Vivaldi spiehlte auch nur eine sehr kleine **air solo** auf seiner violin."

[I. S. 167] Mittwoch den 20.

„. . . abends sahe die opera in dem großen theatro zu St. Gio et Paolo, davon schon oben gemeldet; ich wolte probiren, ob auf das theatrum kommen könte, umb die machine von dem tempel des Saturni und die gewaltig großen glasernen seulen bei nahem zu sehen, aber der pörtner, so bey der thür, dadurch man hinaufkahme, stunde, wolte es durch aus nicht erlauben, auch nicht vor ein trinckgelt."

[I. S. 178] Venedig den 24ten Febr. 1715

„. . . Wir fuhren abends in die opera St. Gio et Paolo, alwo ich expresse hingegangen war, umb noch einmal zu probiren auf das theatrum zu kommen, allein es war wie das vorige ohnmöglich, und sah also, daß die kerl mit ihren machinen sehr geheim waren, damit sie die andere bande von operniſten nicht nachmachen könte, welches mich ziehmlich verdroßen, weil der ziehrlichkeit des tempels von Saturno und der invention der gläßernen seulen wegen sehr gern in der nähe dabey geweßen wäre."

[I. S. 199] Venedig den 28ten Febr. 1715

„. . . deßwegen ginge lieber in die opera zu St. Angelo, alwo man noch immer die vorige schlechte piece Nerone fatto cesare oder **agrippina** spiehlte, darin weder invention noch machinen noch kleidungen was nuzeten, die sänger aber waren wie gemeiniglich sehr gut, und Vivaldi ließe sich wieder ziehmlich lange Solo hören mit seiner violin, so mir extra wohl gefallen; nach ihm wolte sich auch ein hautboiste eben so gros machen, aber er machte es so graus, daß man nicht begreiffen kunte, was er wollte, und mir deßwegen nicht gefiehle."

[I. S. 209] Mittwoch den 6.

„. . . nach dem eßen kahme der Vivaldi, der berühmte componist und violinspihler, zu mir, weil es offtmahls in seinem hauß sagen laßen, da ich denn wegen einigen concerti grossi, so ich gerne von ihm gehabt hätte, redete und selbige bey ihm bestelte, Ihm auch, weil er unter die **cantores** gehörte, etliche bouteillen wein langen ließe, dabey er denn seine sehr schwehren und ganz inimitablen phantasien auf der violin hören ließe, da ich denn in der nähe seine geschicklichkeit noch mehr bewundern mußte und ganz deutlich sah, daß er zwar extra schwehre und bunte sachen spihlte aber keine annehmliche und cantable manier dabey hatte."

[I. S. 222] Venedig den 9. Merz 1715.
nachmittag

„kahme der Vivaldi zu mir und brachte mir, weil es bestelt hatte, 10 concerti grossi, so (wie er sagte) er mir expresse componirt hätte, erstehe einige davon, und damit ich sie beßer hörte, so wolte er mich sie gleich spielen lernen . . . und von deßwegen zu mir kommen, damit wir denn dießes mahl den anfang machten; gegen abend ginge hernach zu herrn president Willers, alwo seine frau abermahl ein klein concert mit ihrem informator auf dem clavir, herrn Kollo, ein italiener, machte, dabey sie recht überaus wohl sang und er accompagnirte."

Wie ich von Göttingen erfahre, befinden sich die genannten Konzerte nicht im dort aufbewahrten Nachlaß v. Uffenbachs. Sie haben sich vielleicht anderswo erhalten. Wenn übrigens Wasielewski Vivaldi einen „Vielschreiber in des Wortes verwegenster Bedeutung" nennt, so finden wir hier eine glänzende Bestätigung des Urteils. Am 6ten März bestellt Uffenbach die Concerti, am 9ten bringt sie Vivaldi schon mit der Behauptung, er habe sie (sage z e h n Konzerte!) eigens für den Besteller komponiert. Vermutlich ist das ja nicht wahr, immerhin beleuchtet es sehr deutlich Vivaldis Ansichten über Produktionsmöglichkeiten.

[I. S. 289 f.] bologna den 19 merz 1715

„(Besuchte) herrn conte Veneni von Meyland, der bey einem seiner Bekanten recht propre in verschiedenen gemächern mit schönen gemählten logirt war; er empfing mich mit herrn Tardieu sehr höfflich und führte uns abends zu einer sehr berühmten sängerin Sign. Santa Cavalli, alwo alle abend eine quari assemblée und schöne musiquen zu hören sind. Selbige war recht propre logirt und hatte von verschiedenen herren und Dames von extraction besuch, die am anfang in der karte spiehlten, nachmahls aber dem concert, so etliche musici machten, zuhörten, wobey die Sign. Cavalli sich zuletzt auch mit ihrer stimme hören ließe: selbige war ungemein starck und sehr perfect, aber vor eine kammer musiq nicht gar angenehm zu hören, weil sie meistens sich zu theatralischer musique genehert hatte. Herr Tardieu redete unter anderem von der laute und meldete, daß ich darauf spiehlte, daher sie mich insgesambt sehr ersuchten, offt hinzukommen und meine laute mitzubringen, dazu sie dann die besten musici der statt invitiren und selbige mich auch hören laßen wolten, absonderlich redeten sie mir vil von einem conte Caldarini vor, der die laute in perfection spiehlen und sehr wohl componiren solte."

[I. S. 299 f.] Bologna den 20 merz 1715

„. . . dann besuchten wir die Sign. Santa Cavalli wiederumb, so nicht allein eine große gesellschafft bey sich hatte, sondern auch viele virtuoßen und insonderheit den conte Federico Caldarini, den oben erwähnt zu sich gebetten hatte; es war dießer, weil er höhrte, daß ich die laute spiehlete, sehr höfflich, zeigte mir alsobalt von seiner composition und seine laute, so ein großes, sehr altes und gutes corpus mit nicht mehr als 5 Chör bezogen war, gleich wie eine theourbe, darauf er mit den nägelen, nach der music und nicht nach tablatur so fertig und wohl spiehlte, daß ich mich verwunderte. Sein kammerdiener muß ihn accompagniren, und dießes concert war so angenehm, daß etliche stunden ohnvermerkt drüber verlieffen, währender zeit dießer Caldarini von lauter seiner eigenen composition uns hören ließe, nachmahls aber lößete ihn die Sign. Cavalli ab und sange etliche cantaten mit ungemeiner fertigkeit und delicateße, dabey verschiedene violinen, bäße und teourben accompagnirten, mittler weil verschiedene von der gesellschafft eine partie in karten spielen machten und überhaupt alle so wohl zu leben wußten, daß ich nimmermehr dergleichen in Italien anzutreffen denken können; man sahe die landsart und gezwungene geschmeichlete hofflichkeit gar nicht, und waren zumahlen so complaisant gegen uns frembde, daß wir uns nicht genug verwundern konten; das concert währte biß mitternacht, da wir nach hauß fuhren und den conte Veneni mit uns zu dem nacht eßen bathen."

[I. S. 318 f.] Bologna den 21ten merz 1715

„Des abends ginge ich hirauf abermahl zu der Sign. Santa Cavalli und fande eine starcke gesellschafft von allerhand virtuoßen bey einander, so alle begierig waren, meine laute zu sehen und zu hören, welches ich ihnen denn thun mußte, weil es so viel mahl versprochen hatte; es lieffe aber in einer compagnie von solchen scharffen ohren nicht wie es gewünscht ab, daher es so kurz, als möglich war, machte, und sahe daß sie sich alle über das instrument verwunderten, indem sie ihre lebtag dergleichen nicht gehört noch gesehen, das mich umb so viel mehr befrembdete, indem das instrument von hier seinen uhrsprung wahrscheinlicher weiße hat. Als ich fertig war, ließe sich die Sign. Cavalli auch hören und sang gewißlich unvergleichlich unter einem accompagnement von allerhand instrumenten; nach dießem concert ließe sich ein virtuos allein hören mit einem simpelen baß oder violoncello, nahmens Jacquini, darauf er aber so excellent spiehlte, daß wohl sagen kan, daß er inimitabel geweßen; es gleichte dießes einfache instrument mehr einer viol di gamba unter seinen händen als einem baß, und er wuste absonderlich in der höhe so zart, rein, geschwinde und annehmlich zu spiehlen, daß ich recht erstaunet worden: er spiehlte lauter sonaten und stücke von seiner eigenen composition, die nicht minder schön war als seine execution; der man aber sah schlecht und etwas alt aus, so daß man bey dem ansehen nicht geglaubet, daß solche kunst hinter stecken solte; er ist auch der einzige, so es auf dießem rauhen instrument so weit gebracht hat, und ist derowegen in ganz italien berühmt. Der herr graff Caldarini bathe ihn so viel mahl, daß er seine Solo biß nach mitternacht hören ließe und mich biß den morgen mit dem größten plaisir zu hören machen können, so wohl gefiehle mir sein spiel."

Von den hier genannten Namen sind meines Wissens nur zwei der völligen Vergessenheit entronnen. Conte Calderino (nicht Caldarini) allerdings nur durch eine Arie, die sich im Manuskript zu Bologna (Kat. 3, 264) erhalten hat. Ueber Giuseppe Jacchinis Kompositionstätigkeit berichtet Fétis (**Biographie universelle**). Jacchini war Anfang 1700 als Violoncellist an S. Petro und Mitglied der philharmonischen Akademie in Bologna.

[I. S. 319 ff.] freytag den 22.

„. . . Nachdem wir aber alle gemächer (des Conte Caldarini) besehen hatten, führte uns herr Caldarini in eins, alwo ein sehr schönes concert auf uns wartete. Selbiges machten 2 brüder, Laurenzi genant, deren einer das violon cello, der andere aber eine unvergleichliche violin spiehlten, den nachmahlen herr graff Caldarini abwechselte und schir eben so wohl spiehlte; der erstere war vor dießem im dienste des cardinal de Rohan geweßen und hatte sich lange zeit in Franckreich aufgehalten und also die italienischen manieren mit den französischen vereiniget, die ihn unvergleichlich spiehlen machten; wie dießes zu ende war, mußte ich abermahl mit meiner armen laut zum vorschein und spiehlete ihnen, so gut es gehen konte, etliche wenige stücke, die ihnen aber wegen unbekantheit des instruments wohl gefiehlen, worauf mich der graff Caldarini mit seiner laute oder viel mehr calcedon abwechselte und sich von dem einen Laurenzi mit der violin incomparabel accompagniren ließe, welches eine recht königliche music gab, worauf der Jüngste Laurenzi ein Solo von eigener composition auf der viol d'amore hören ließe, so er besonders wohl verstunde zu spiehlen; bey allem dießem wurden wir mit chocolade, confect, rinfreschi und anderem liquor, aus magnifiquem silber geschir und porcellan bedienet."

Eine Lautenart „Calcedon" verzeichnet weder Lütgendorff „Die Geigen- und Lautenmacher usw.", noch sonst ein Bericht über Lautengeschichte. Auch die Griechen, auf die das Wort führt, kennen kein Instrument dieses Namens. Von den Brüdern Laurenti (nicht „Laurenzi"), Girolamo Nicolo und Pier Paolo, war namentlich Girolamo Nicolo als Violinist bedeutend. Beide komponierten, beide waren an St. Peter angestellt

[I. S. 378 ff.] Rom den 31 merz 1715

„. . . . wir fuhren also, nachdem wir zihmliche zeit hier angenehm zugebracht hatten, zu herrn Huber von Lion und hörten ihn auf seiner violdigamb nebst einem franzoßen mit der violin sehr wohl concertiren, abends aber war das wochentliche große concert in des principe Rospoli pallast, so wegen seiner vielen unkosten, die er jährlich drauf wendet, das beste alhier ist, und weil er gerne sieht und jedem frembden ohne introduction erlaubt hinzukommen, so fuhren wir miteinander dahin und wurden durch eine große zahl fürtrefflich meublirter zimmer geführt, biß in eine ungeheuer große und lange gallerie, in der es gleich wie in dem ganzen hauß an unvergleichlichen gemälden und silberwerck nicht fehlte. Alles war aufs prächtigste illuminirt und zu beyden seiten der ganzen gallerie stühle vor die zuhörer gesezet, oben aber der plaz für die musique frey gelaßen, alwo eine große anzahl Virtuoßen sich rengirten und drey Sängerinnen nebst einem kleinen castraden, dem ambassadeur Gallas gehörig forn an saßen, die denn ein dergestaltig fürtreffliches concert oder so genantes oratorium machten, daß ganz entzückt wurde und überzeugt war, daß dergleichen in solcher perfection mein lebtag nicht gehört hatte; die composition ist jedesmahl ganz neu und von dem bekanten Caldara, päbstlichen capellmeister, gemacht, so hir auch dirigirte; man hörte auch die fürtrefflichen stimmen so andächtig an, daß sich keine fliege regete, außer wenn ein cardinal oder dame ankahme, da jeder aufstunde, nachmahl aber auf seinen alten plaz sich nieder sezete. Ich fande auch, daß all die stimmen, so sonsten in der opera gehört, dießen nicht bey kahmen, absonderlich der einen, Mariotgi genant, so ganz was sonderbahres und ungemein angenehmes in ihrem singen hatte; die öberste sängerin war des Caldara seine frau, so zwar sehr fertig in der musique und lauter der schwehrsten sachen mit großer behändigkeit absunge, mir aber doch wegen der schwachheit ihrer stimme lang nicht so wohl als die oben gemeldete gefiehle; ohngesehr in der helffte der musique machten sie eine pause und da wurden liqueurs, gefrohrene sachen, confect, und caffé in quantität herumb getragen und jedermann presentirt. Nachdem aber machte man die andere helffte der musique, so überhaupt bey 4 stunden währte. Ich hätt es 14 tage also mit großem vergnügen ausgehalten; denn ich gewiß mit lauter verwunderung hier von ginge und mein lebtag nichts gehört, so dießem gleich gekommen. Bey dem accompagniren war eine violin, so ungemein wohl gespiehlt wurde, und viele anderen instrumente alle in perfection gespiehlt. Es war mitternacht, als wir fertig wurden, und der schlaff hinderte mich nicht, alles biß zu ende mit dem größten plaisir anzuhören. Das auditorium war auch sehr starck und viele damen, auch etlich cardinäl alda, unter anderen der cardinal Ottoboni von venedig, der niehmahlen dergleichen verseumet."

Die letzten Jahre haben die Schleier, die über Antonio Caldaras (etwa 1670—1736) Leben in dem Zeitabschnitt 1714—18 lagen, gelichtet. Daß Caldara 1715 in Rom war, wird durch U. nun einwandfrei festgestellt sein.

Kardinal Ottoboni, Corellis Mäcen, wird von U. irrtümlicherweise als von Venedig kommend verzeichnet. Er war immer in Rom. Seine von Corelli († 1713) geleiteten Hauskonzerte bildeten wohl die Anregung zu den Veranstaltungen im Palazzo Rospoli, der nach U. ein Musikzentrum Roms gewesen sein dürfte.

[I. S. 415 f.] Rom den 7 aprill 1715

„Abends fuhren wir nach des principe Rospoli pallast, umb das Sontagliche ordinarium concert zu hören und der assemblé bey zu wohnen; es war das oratorium oder die musiq eben der art in der langen gallerie, als ich schon oben beschrieben, und wir traffen eine vil größere menge menschen dießes mahl da wie als das vorige mahl; die musique war auch beßer und gewißlich ganz unvergleichlich, absonderlich aber der Mariotgi inimitable stimme, die allein verdienet, die reiße hierher zu thun. Man machte auch das concert nicht so gar lang als das vorige mahl, und alßo angenehmer. . . . Der cardina Ottoboni, der Imperiali und andere mehr, waren auch zu gegen und eine große anzahl standes persohnen und frembde, nichts desto weniger aber war jedermann in solcher attention und entzückung, daß man auch eine fliege hette fliegen hören, so still hielt sich jederman. Die hizigen italiener vertrehten zwar alle augenblick die augen und alle glieder vor admiration, klopfeten auch in die hände, wenn etwas zu ende ginge, doch auf dem dazwischen gelegten viel mahl doppelten mandel, damit man es nicht hörete, in dem solches gegen den respect wäre und nur im theatris erlaubet ist."

[I. S. 427 f.] Rom den 9 aprill 1715

„kahme morgends ein guarde von den chevaus legers des pabsts, ein franzoße mons. Julien Bloivin und lautenist das erste mahl zu mir und gab mir information; seine art zu spihlen war zwar rein und sauber, aber etwas altfränkisch wie seine persohn, jedoch war ich damit zu frieden, weil es der einzige nicht allein alhier sondern in ganz italien geweßen, den auf der laute habe spiehlen hören."

[I. S. 459 f.] Rom den 14 aprill 1715

„. . . als dann wir nach des principe Rospoli und in die wochentliche assemblé fuhren, die fürtreffliche musique oder oratorium nicht zu verseumen. Dieße war wie die vorigen schon erwehnten mahlen auserleßen schön und eben so solenn als die bereits oben beschriebenen geweßen, es fehlte aber die incomparable Mariotgi, und an deren statt war ein sänger, Vitario genant, vorhanden, so eine ungemein angenehme mannsstimme und große geschicklichkeit hatte, die jedermann admiriren mußte."

[I. S. 515 ff.] Rom den 17 aprill 1715

„. . . Gegen abend fuhre nach dem St. Peter, alda in der capella Paulina vor dem pabst und seiner clerisey das miserere von der capelle und allen castraden gesungen wurde; ich kahme aber ein wenig zu spath, so daß vor dem abscheulichen geträنge nicht hinein kommen kunte. Außen aber hörte dem gesang ein wenig zu, die gravität des pabsts leidet nicht, daß eine orgel oder instrument gespihlet werde vor ihm in der kirche, daher nur ein chor der castraden dießes miserere so erbärmlich und doch fürtrefflich sange, daß es einen recht zur andacht bewegte; es ist solches ein altfränkisch coral music, aber meisterlich und unvergleichlich gesezet; der falschen und künstlichen thone waren ohnzehlige und das aushalten perfect einer resonanz der orgel gleich, so daß man geschwohren hätte, es seyen keine menschenstimmen sondern instrumenten; alles war über das violet und schwarz behengt und in tiefster andacht, der pabst rutschte zulezt gleich wie die cardinäle auf den knieen zu einem auf der erde liegenden crucifix, selbiges zu küßen, und blieb lang ausgestreckt auf der erde darüber liegen; es waren auch der flenelßen[1] so viel, daß man absonderlich bey der touchanten und höchst traurigen musique keine kunst anwenden dörffte, roz und waßer mit zu flennen; mir war aber dießes Spectacul unangenehm und der frazen zu vil, auch die hize der menge volcks wegen so entsezlich, daß mich balt davon machte und nach hauß fuhre, mich in Gesellschafft des lachens, so ganz vergeßen hatte, mich wieder zu erinnern, und an zu gewöhnen."

[II. S. 68 am Rand] Rom Sontag den 19ten May 1715

„**N.B.** abends hörte ein concert bey dem principe Rospoli, so aber sehr klein und nur aus 3 violinen basso und 2 singstimmen bestunde, das er aber also das ganz Jahr continuirt; die gute sängerin Mariotgi ist allezeit darin geweßen."

[II. S. 245] Rom den 2ten Juni 1715

„Abends nach dem eßen [fuhren wir] in den pallast des prinzen Rospoli, alwo wir ein sehr kleines concert, gegen den sonst gewöhnlichen großen oratoriis oder geistlichen musiquen, so währender heilige wochen alda gehalten worden, hörten, und zwar auch in einem anderen kleinen saal, drin es an tampfender hiz nicht mangelt, womit er aber doch das ganz Jahr continuirt und alle sontag allen frembden und anderen erlaubet hinein zu gehen und zuzuhören."

[II. S. 375 ff.] Florenz den 30 Juni 1715

„. . . den abend wurde eine lang vorher componirte und sehr prächtig angestelte opera gespiehlt, daher wir vor gute bezahlung auch dahin gingen und ein nicht großes und niedriges, aber doch ziehrliches theatrum antraffen; das stück war ungemein wohl gesezet der poesie nach wie auch der incomparabeln music nach und stellete die historie des graffen von Essex unter persianischem rahmen für; man hatte die besten sänger aus ganz Italien hierher beschieden, die die unvergleichlich componirte opera nicht weniger admirabel exequirten, so daß ich ganz erstaunend gestehen mußte, daß dergleichen nich[t] vorher gehört hatte von solcher acurateße und annehmlichkeit. Die vornehmsten damen waren der von mir allezeit so sehr in Verona gelobte Vercelli, so ohnstreitig die schönste stimme von allen castraden in Italien hat, die etliche thöne mit größter geschmeidigkeit und anmuth höher als alle violinen und hautbois ginge, über dießen war der berühmte Sinesino und sein bruder, den in Venedig schon gehört hatte, alda wie auch die beyden weiber virtouse, die Durastanti und Grisoni, davon insonderheit die erstere ihres gleichen nicht hat. Das orgestre kahme in der perfection denen sänger ganz gleich und bey: es war zwar solches etwas schwach, aber von den besten meistern besezet; insonderheit war ein hautboiste dabey, daraus man unerhörtes

---

[1] Flenrelse: Scheltwort für ein weinendes, heulendes Mädchen; siehe Grimms Wörterbuch u. d. W.

werck machte, der mir aber gar zu krauß spielte und zu viel agrements machte, mein lebtag habe aber dergleichen music nicht gehört und muß ich gestehen, daß mir etliche arien, so Bercelli der castrade hold gesungen und die mit einer unvergleichlichen violin accompagnirt wurden, durch marck und beine getrungen. Der nahme der opera hieße **„amore et maesta“** und ist aus dem davon erkaufften buch nachzusehen, wie schön die poesie darin gemacht war, ohneractet aber der ganz ungemeinen vergnügung, so man über die music hatte, war doch die beschwehrlichkeit der entsezlichen hize schir nicht zu ertragen, die mich auch zu meinem abscheulichen verdruß dergestalt schläffrigt und ungedultig machte, daß mir nicht möglich geweßen wäre, die opera ganz auszuhören. . . .“

Von Gasparini (etwa 1660—1737) existiert aus dem Jahre 1715 eine „Oper „Arsace oder **Amore e Maestà** Mit diesem Werk werden wir es hier zu tun haben.

Das sind die musikalischen Haupterlebnisse Uffenbachs, die als Berichte eines Augenzeugen wohl geeignet sein dürften, zu den musikgeschichtlichen Quellen jener Zeit gezählt zu werden.

Deutsch-österreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl (St. Pölten).

Arnold Schönberg.

Der Robespierre der Musik! Sein Name ist wie „Revolution“, „Umsturz“, „Brand und Feuerjo!“ Ein Justament liegt in dem Namen, um das man den Mann, der ihn trägt, beneiden könnte. Ueber Erscheinungen wie Schönberg mit seichten Witzen oder wütendem Gekläff zur Tagesordnung zu gehen, ist arger Fehler. — Schönberg ist kein Jüngling mehr, 1874 zu Wien geboren ist er der Typus des Wienertumes, dem nichts recht und billig, alles umsturz- und reformbedürftig erscheint — was kein Tadel sein soll, denn dieser Charakterzug ist das treibende Moment in Schönbergs Künstlertum. Hätte er nicht die Musik, er wäre in der Politik ein gefährlicher Mensch geworden, denn der Reformator steckt ihm im Leibe. Die Notenschrift läßt ihm keine Ruhe, die transponierende Partitur und ihre Anordnung möchte er reformieren, den Theoretikern gibt er in seiner geistsprühenden Harmonielehre jene längst verdienten Fußtritte, die ihnen die Kompositionsschüler schon lange gönnen. Der Mann ist die leibhaftige blutrote Revolution, dabei von einem Bienenfleiß, der sich durch keinerlei Fesseln der Tagesarbeit einengen läßt. Alle diese erwähnten streitbar begangenen Gebiete sind aber Nebengeschäfte gegen seinen Lebenszweck: die Komposition. Schönbergs Klangwelt zu werten ist auch für den Fachmann eine schwere Aufgabe. Angesichts der technischen Riesenarbeit, die in Schönbergs zahlreichen Werken liegt, drängt sich zunächst der Gedanke auf, ob in diesen, jeder Tradition Hohn sprechenden, verwirrenden Notenbildern ein System liegt. Viele halten Schönberg für einen musikalischen Cagliostro, Abenteurer und Taschenspieler in Noten, andere sehen in ihm den Mann nie gehörter Tonvisionen, den Begründer einer neuen Tonwelt. Nicht um eine Köpenikade gerissener Künstlerpose handelt es sich hier, sondern um einen übersensitiven überreizten Künstlergeist, der sonderliche eigene Wege geht. Und auf diese Wege gebracht hat Schönberg nicht künstlerische Skandalsucht, nicht wie manche meinen ein perverses Musikempfinden, sondern — „die Sehnsucht nach neuen unerhörten Klängen“. Diesem treibenden Momente entspringen alle Bestrebungen Schönbergs. „Die Sucht nach der Unberührtheit des Klanges, die nur der Impressionist hört“, nennt er selbst in seiner geistsprühenden Harmonielehre als die Ursache seltsamer Klänge. Das ist die Höhe, gleichzeitig aber die bedenkliche Tiefe seines Schaffens. — In Schönberg streiten zwei Seelen, die eines Dichters und die eines neuerungssüchtigen Erfinders. Und das muß leider gesagt sein der Techniker, Erfinder drückt den Dichter zu Boden. Alles auf Erden wiederholt sich, so findet auch Schönberg sein Gegenstück in der hypertrophischen Kontrapunktik vergangener Jahrhunderte mit ihren kindischen und zugleich imponierenden Spielereien. Das Themenjonglieren der Beethoven-Kopisten, die Krebs-, Spiegel- und anderen Kanons, der vierfache Kontrapunkt in der Gegenbewegung und Schönbergs überspitzte Akkordexperimente sind Resultate ein und derselben menschlichen Schwäche: „Seht her! Wer macht's nach?!“ Paganini, die unheimlich aalglatte Technik der mittelalterlichen Kontrapunktiker, die faszinierende Dirigententechnik Mahlers, die Koloraturrouladen der alten Italiener und Schönbergs unberührte Klänge gehören in eine Lade. Das alte Spiel mit Form und Technik! Das ist die eine Seite Schönbergschen Schaffens, die Klangvirtuosität, die andere ist die alte Lessingsche Laokoonangelegenheit, die Sehnsucht nach den Wirkungen und Möglichkeiten der Nachbarkunst. Schönberg hat sich nicht umsonst mit Malen versucht. Oft mag er nicht wissen, ob er vor Staffelei oder Notenpapier steht. Malen! nur Malen können. In Tönen malen, Klangfarben! Das, was der gute olle Weber notgedrungen zum Erstaunen Beethovens in seine Wolfschluchtszene schrieb, Bilder von damals ungeahnter Farbenpracht und Naturwahrheit, ist bei Schönberg Selbstzweck, darüber lasse ich mich auch nicht durch die dabeistehenden Textworte hinwegtäuschen. Die Gedichte sind der lockere Rahmen für die Klänge. Schließlich kommt er selbst zum Melodram. Jemand spricht, um Schönberg Gelegenheit zu geben seine unerhört kühnen Klanggedanken zu äußern, das ist der Gedichtzyklus „Pierrot lunaire“ zum Beispiel. Er ist ein Jongleur mit den festen Begriffen der Akkordwelt. Mit unheimlicher fast artistenhafter Geschicklichkeit schiebt er Akkordmassen und Stimmen ineinander, das ist nicht Tondichten, sondern Modellieren des Klanges. Kaleidoskopartig verwirren sich die Klänge zu stets neuen Gebilden von manchmal unerhörter Schönheit, manchmal fast kindischem Gepräge, wie z. B. in Opus 6, den sechs kleinen Klavierstücken, in denen das sechste Stück an salopper Skizzenhaftigkeit wohl alles übertrifft, was je gedruckt wurde. Es erinnert das lebhaft an die Ungeniertheit der seinerzeitigen Sezessionisten, die die nichtigsten Skizzen im Hagenbund oder in der Sezession mit Pomp aushängten. Dann gibt's wieder Werke von Riesengestalt, wie die Ballade für Chor, Soli und einem monströsen Orchester, „Gurrelieder“ genannt, eine Balladenmusik kolossalsten Formates, die große Kammersymphonie, Lieder mit einer Ueberfülle kleinster Detailmalerei und zahlreiche andere Werke, in denen oft sonderbare Dinge sind, wie zum Beispiele die obligaten „Ketten“ in der Besetzung der Gurrelieder, der Sitzplan in der Partitur der Kammersymphonie, die vorgedruckten Gedichte mit durchweg kleinen Anfangsbuchstaben im „Buch der hängenden Gärten“ und andere sonderbare Dinge. Das vom erweiterten Rosé-Quartett wiederholt gespielte Sextett „Verklärte Nacht“ soll nicht unerwähnt sein. Die Schönbergschen Werke gaben vor nicht langen Jahren Gelegenheit zu wüsten Skandalszenen, wie sie noch in keinem Konzertsaal Wiens vorgefallen sind. Heute ist es ruhiger geworden, man hört Schönberg an, die Universal-Edition druckt seine Werke. Ein Meisterstück deutscher Handfertigkeit sind der Druck dieser maßlos komplizierten Blätter. Eine eingehendere Besprechung der zahlreichen Werke Schönbergs verbietet der beschränkte Raum. Es ist eines wie das andere. Klangfarbe an Klangfarbe und der Wirkung dieser Gebilde auf analytischem Wege beizukommen ist nicht möglich, Schönberg in seiner Harmonielehre vermag es selbst nicht und verweist auf das Gefühl. Zu erwähnen wären die aus der Verwendung der Ganztonskala sich ergebenden Gebilde und die Akkorde mit Quartenaufbau. Typisch erscheint mir die Technik des Zusammenpralles und das was ich Akkordgeschiebe nennen möchte. Die widersprechendsten Akkorde alten Systems erklingen gleichzeitig ineinandergeschachtelt und prallen aneinander. Solange man die Akkorde auseinanderhören kann, bietet diese bei Richard Strauß häufige Technik hohe ästhetische Reize, wenn aber Schönberg diese Klänge jeden für sich noch alteriert, dann wird er unverständlich. Manche Akkordgebilde sind von giftschillernder Prächtigkeit, auf die das Witzwort „Pfui Teufel, wie schön“ paßt. Manches, besonders die durch Stimmführungskünste erreichten Gebilde machen kubistischen Farbenkleckseindruck und

reizen zur Ablehnung. Diese Seite der Technik ist knifflig, für Aug und Ohr unverständlich, obstinate Strudelteigpolyphonie, die einen Musiker wütend ärgern könnte. Dabei gibt's viele hochinteressante Stellen, die Meisterhand zeigen, sie werden aber erdrückt durch eigensinnige Stilblüten. Es ist eben alles Farbe und Spachtelarbeit. — Schönberg schließt seine Harmonielehre mit dem Satze: „Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag." Das ist es, in Schönberg lebt ein subtiler hochentwickelter Geist, ein Phantast steht er in diesem realistischen Jahrhundert wie ein alter Alchymist am Schmelzofen und braut giftige Akkordgebilde. Von Totenköpfen umgeben steht er im Zauberkreise und sucht wie diese alten Kinder und Phantasten den musikalischen Stein der Weisen. Halb Kind, halb Robespierre rüttelt er wütend an den Stützen der Musik und hascht gleich wieder nach goldigen Sonnenstäubchen. Heute steht er einsam und allein. Und doch möchten wir Oesterreicher diesen Mann nicht missen, wenn wieder einmal alles im altösterreichischen Schlendrian versinkt und alle Musik zufrieden im gewohnten Geleise plätschernd dahingeht, dann dröhnt Schönbergs Posaune, er belebt, reizt zum Widerspruch, vieles seiner Technik zieht an und so erfüllt er seine Mission, als der Sauerteig unseres Musiklebens. Ist auch uns Musikern seine Sprache fremd, oft klingt in seinem Schaffen frappierend eine Saite jener Klangwelt, die jeder Musiker in sich trägt, jener unerfüllten Musik der Sphären, die das innere Ohr des Schaffenden erlauscht, aber die spröde Materie nie und nimmer verwirklichen läßt. Um diese übersinnliche Welt des Klanges ringt Schönberg mit Macht. Unsere großen Meister verstanden es in ihren Werken zwischen dem Kratzton der Geige, dem Fauchen der Flöte, dem Näseln des Cellos wie in Obertönen ahnen zu lassen, daß es Klänge gibt, die nie ein Ohr gehört, Klänge der Sphären. Und dieses beseligende Ahnen ist das ergreifende ewige Moment in der durchaus realen Klangwelt der Meister. Doch Schönberg sucht mehr, nicht ahnen lassen, greifbar zeigen will er und das ist die Tragik seines Schaffens, die Tragik des Ikarus, der der Sonne zu nahe kam. Schönberg ist kein Cagliostro, er ist ein Suchender, ein Künstler, wir wünschen ihm, daß der Künstler den Maler, den Erfinder, den Revoluzzer unterkriege, dann wird er ohne Sitzordnung, mit großen Anfangsbuchstaben, im alten Partiturbilde das erreichen, was er möchte, nämlich nicht den Ruhm eines Akustikathleten, eines Klangequilibristen, eines musikalischen Baukonstrukteurs — sondern den Ruhm neue seelische Werte errungen zu haben. Den Wert technischer Errungenschaften haben wir leider in diesen Unglücksjahren bitter erkannt, dem Seelischen gehört die Zukunft, aber seelische Eindrücke geben Schönbergs gewiß interessante Kompositionen vorderhand nicht.

Arnold Schönberg: Die Jakobsleiter.

Ein Oratorium.

Von Dr. Walter Klein (Wien).

> „Eine Leiter stund auf Erden, die führte mit der Spitze an den Himmel und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder."

Auf dem Gebiete der Malerei und der Musik haben einige Meister gewirkt, die erst in verhältnismäßig spätem Alter den Beruf und die Kraft für ihre Kunst in sich entdeckten. Dagegen gab es, soviel ich weiß, bisher kein bedeutendes Beispiel dafür, daß ein Mann im vierten Jahrzehnt seines Lebens plötzlich dichterisch zu schaffen beginnt [1]. Man wird daher erstaunt sein, Schönberg, der nur als Tonsetzer und Musiktheoretiker bekannt ist, mit einem Male auf dem von ihm bisher noch nicht betretenen Pfad der Dichtkunst zu finden. Vielleicht auch sind der „Jakobsleiter" schon manche nicht veröffentlichte Versuche vorausgegangen. Jedenfalls gehört dieses Oratorium zu den bedeutendsten und erschütterndsten künstlerischen Kundgebungen unserer Zeit.

Der Name „Oratorium" sagt schon, daß das Werk aus dem Geiste der Musik geboren und zum Zwecke der Vertonung geschaffen ist. Sicherlich werden die Absichten des Dichters erst durch die — vorläufig noch nicht erschienene — Partitur zur vollen Deutlichkeit des Ausdruckes gelangen. Dennoch ist diese Dichtung so weit davon entfernt, nur ein Textbuch zu sein, daß es verlockend ist, sich mit ihr schon jetzt so vertraut als möglich zu machen.

Ganz leicht ist dies nicht. Denn wie Schönbergs Musik Zukunftsmusik ist, so ist seine Gedankenwelt eine Welt von Zukunftsgedanken. Man könnte sie auch Gedanken der Vergangenheit nennen, denn es sind die Gedanken des alten Indien. Aber für Europa, das bisher von Asien zu lernen abgelehnt hat, bedeuten sie Zukunft, eine Zukunft, die zu verkünden seit 150 Jahren immer wieder die geistigen Heroen unseres Erdteiles bemüht sind.

Allen voran aber drei: zuerst Goethe mit dem weithin schallenden Weckruf: „Der westöstliche Divan"; dann Schopenhauer, der von einer Art philosophischer Wünschelrute mit unfehlbarer Sicherheit dorthin geleitet wurde, wo im Schutte uralter Ueberlieferung das echte Gold der metaphysischen Erkenntnis vergraben lag; endlich Richard Wagner, der seinem indischen Helden allerdings den christlichen Gralsmantel umhängte. Hatte uns Goethe die Gefühlswelt des Ostens zum ersten Male lieb und vertraut gemacht, so war es Schopenhauer, der uns dessen Gedanken denken lehrte. Wagner aber war es, der diese Gedanken mit der nur der vereinigten Gewalt des Dichters und Tonschöpfers möglichen Deutlichkeit in ein Anschauliches zu verwandeln wußte.

Aber auch „Parsifal" konnte in der Aneignung östlicher Weisheit keinen Schlußpunkt bedeuten. Denn von den beiden Fragen, die das Um und Auf alles metaphysischen Erkenntnisdranges enthalten und deren Lösung die Lösung aller anderen in sich schließt — die Frage nach dem Ursprung und die nach dem Ziele des Menschen —, von diesen beiden Fragen beantwortete Wagner in seinem letzten Werk nur die zweite. Diese Antwort lautete, um es ganz schlicht zu sagen: Das Ziel des Menschen ist, dem Erlöser gleich zu werden.

So zeigt uns „Parsifal", wohin wir gehen. Woher wir aber kommen, warum wir sind, warum wir leiden, das konnte nicht gezeigt werden aus dem einfachen Grunde, weil der Gralmythus jene Vorgänge nicht enthält, in die sich die Antwort symbolischerweise projizieren ließe. Wie Wagner über diesen Punkt dachte, ist wohl flüchtig angedeutet durch die Worte, die Gurnemanz über Kundry spricht:

> „Hier lebt sie heut,
> Vielleicht erneut,
> Zu büßen Schuld aus früher'm Leben."

Allein leider fehlt diesen Worten der organische Zusammenhang mit dem lebendigen Ganzen der Dichtung. Sie sind nicht eindringlich, aber doch deutlich genug, um uns zu sagen, daß es die Lehre von der Wiedergeburt war, mit der Wagner das andere der beiden Grundrätsel der Menschheit zu lösen dachte.

Diese Lehre ist nun der Kern, um den sich Schönbergs Dichtung kristallisch zusammengeschlossen hat. Ich sage „kristallisch", um die leuchtende Helligkeit, scharfkantige Deutlichkeit und allseitige Durchsichtigkeit des um den einen großen Grundgedanken schöngeordneten Werkes anzudeuten. Welchen

[1] Und H. Pfitzner? Im übrigen bemerken wir, daß wir des Verfassers Ansicht von der Bedeutung der Dichtung Schönbergs nicht zu teilen vermögen und auch Schönbergs Musik in wesentlich anderer Weise bewerten. Das durfte uns aber nicht abhalten, der Abhandlung Dr. Kleins hier Aufnahme zu gewähren. Unter allen Umständen sei die aufmerksame Lektüre von Schönbergs Oratorium, das im Verlage der Universal-Edition, Wien und Leipzig, erschienen ist, unseren Lesern empfohlen.

Die Schriftleitung der N. M.-Z.

Reichtum von Ideen die Reinkarnationslehre in sich schließt, darüber geben schon Schriften wie die von Swedenborg, Steiner, Blavatska und vieler anderer hinreichenden Aufschluß. Aber diesem Reichtum hat Schönberg aus eigenem Unermeßliches hinzugefügt, indem er die Idee aus dem Allgemeinen einer bloß begrifflichen Darstellung, die schon mancher andere vorher versucht hatte, zum ersten Male mitten in unser Leben hinein entrückte. In das ganz alltägliche, praktische Leben des Einzelnen. Diese unerhört reiche Dichtung ist für Menschen jedes Schicksals und jedes Charakters eben das richtige, eben das, dessen gerade er und gerade jetzt am meisten bedarf. Jeder und jedes hat in ihr sein im tiefsten Wesen erfaßtes Spiegelbild, jedem reicht sie den Schlüssel gerade zu seinen Rätseln, zeigt ihm den Ausweg aus seiner Not und spricht das erlösende Wort für das schwer zu fassende, ewig Entgleitende seiner ureigensten Qual.

Rein äußerlich genommen, gliedert sich das Oratorium in zwei Teile. Im ersten ertönen die Stimmen der Liebe, des Hasses, der Gewißheit, des Zweifels, des Dankes, der Anklage, und alle die anderen — zuerst zu einem brausenden Akkord zusammengefaßt, dann etliche einzeln. Und für jeden gibt es Belehrung oder Trost. Der Schuldige muß nicht verzweifeln. Denn „Sünden sind Strafen" und somit entsühnen sie. Der Fortschreitende, der Verarmung statt Bereicherung empfindet, findet die Erklärung dafür in dem Gesetze alles Fortschrittes: „Du warst reicher, ehe du vollkommener wurdest. Jetzt hast du allen Glanz hingegeben für das traurige Wissen: daß du nicht ausreichst." Der Sterbende endlich gelangt zu der erlösenden Erkenntnis: „Tausend Leben: Wer von ihnen weiß und sie überblickt, dem sind sie nichts Fürchterliches mehr. Fürchterlich ist ein Leben; ein Leid!"

Der zweite Teil schildert in grandioser Weise die Loslösung der „Toten" aus dem Schoße der Dämonen, Genien, Sterne, Götter und Engel und ihren abermaligen Abstieg zur Erdenwelt. Aber die meisten kehren nicht mehr zur untersten Stufe der Jakobsleiter zurück, sondern machen eine Sprosse höher halt, getragen und gestützt von den gesammelten Reichtümern des früheren Lebens, nun erst reif für die heilige Lehre, die Gabriel, der Führer und Meister, verkündet: „Auf jeder Stufe fällt man in Schuld und eines jeden Gebet kann die seinige tilgen . . .

Nahe ist, wer in jeder Handlung Gott sucht."

Dies alles ist so schlicht! Und es ist selbstverständlich nach dem schönen Worte Marie Ebner-Eschenbachs: „Sag etwas Selbstverständliches zum erstenmal und du bist ein großer Mann."

Das Selbstverständliche zum erstenmal zu sagen und Dinge zu entdecken, die niemand sieht, obzwar sie vor aller Augen liegen, das ist ja auch die ureigentliche Begabung des Musikers Schönberg. Eine spätere Generation wird das begreifen. Die jetzige, deren klaviermäßige Erziehung eine weitgehende Verkümmerung des Gehörs zur Folge hatte, ist dazu größtenteils nicht fähig. Es bleibt nichts anderes übrig, als abzuwarten, bis sich die Gabe der unbefangenen Auffassung, die so schwer gelitten hat, wieder einstellt. Aber auch jetzt schon mag es nützlich sein, manchem Einwand zu begegnen, der nicht den Mangel unmittelbarer Aufnahmsfähigkeit, sondern einem rein intellektuellen Irrtum entstammt.

So bekommt man immer wieder zu hören, Schönbergs vollkommene Abwendung von der Dreiklangsharmonie sei kein Zeichen von Originalität, sondern von Armut und von Unfähigkeit, aus der Quelle zu schöpfen, aus der so viele allergrößte Meister vor ihm geschöpft haben, ohne ihrer Ursprünglichkeit etwas zu vergeben. Hierauf wäre zu erwidern, daß in der Kunst, wie auch sonst überall, allerdings die Epochen jahrhundertelanger allmählicher Entwicklung und friedlichen Ausbaues vorherrschen. Andererseits aber gibt es auch plötzliche vulkanische Erschütterungen, bei denen es nicht den Ausbau, sondern den Umbau gilt. Diejenigen, die das letztere bestreiten, verweise ich auf jene viel gewaltigere und erstaunlichere Umwälzung, die sich vor etwa 900 Jahren in der Tonkunst vollzog, nämlich damals, als man, nicht etwa wie jetzt, von einem harmonischen System zu einem anderen, sondern von der völligen Einstimmigkeit zum Prinzip der Harmonie überhaupt überging. Gegenüber jener ungeheuren, kaum faßbaren Revolution erscheinen Schönbergs Neuerungen, so bedeutend sie auch sind, verhältnismäßig geringfügig. Aber diese Neuerungen lenken die Aufmerksamkeit der Meisten davon ab, wie eng Schönberg dennoch in allen seinen Prinzipien mit den älteren Meistern verbunden bleibt. Was man an Beethoven am meisten bewundern muß: die vollkommene Durchseelung aller Stimmen, das Abhandensein von Beiwerk und Füllsel, der wunderbare organische Aufbau, all das gehört zu den Stilelementen der älteren wie auch der neuesten Werke Schönbergs. Seine völlig neue Harmonik fasse ich als notwendigen künstlerischen Ausbruch des völlig neuen Menschen auf, der eben jetzt unter den unsäglichen Wehen des Weltkrieges geboren wird.



Walter Georgii.

Walter Georgii.

Walter Georgii, geboren 1887 zu Stuttgart, entstammt einer bekannten alten schwäbischen Familie. Sein Großvater war der in Turnerkreisen vielgenannte „Turnvater" Theodor Georgii, dessen Denkmal in Eßlingen steht. Den ersten Klavierunterricht erhielt er mit 9 Jahren; sechzehnjährig wurde er Privatschüler von Max Pauer. Nachdem er die humanistische Reifeprüfung bestanden hatte, trat er Herbst 1905 auf Pauers Rat probeweise ins Stuttgarter Konservatorium ein. Hatte er bis dahin hinsichtlich der Berufswahl noch geschwankt, so wurde ihm nunmehr bald klar, daß sein Heil nur in der Tonkunst liege. Neben dem Hauptstudium bei Pauer widmete er sich den üblichen Nebenfächern bei S. de Lange (†) und E. H. Seyffardt. In einem Prüfungskonzerte wurde eine Sonate für Klavier und Violine von ihm aufgeführt, über welche sich die Presse günstig äußerte; da aber die kompositorische Begabung ihm selbst nicht ursprünglich genug erschien, gab er, um sich nicht zu zersplittern, 1909 mit Abschluß seiner Studienzeit diesen Zweig der musikalischen Betätigung völlig auf. Dagegen verbrachte er anschließend an die Konservatoriumszeit im Bestreben, seine Allgemeinbildung zu erweitern und auch in die Musikgeschichte tiefer einzudringen, je ein Semester an den Universitäten Kiel, Leipzig, Berlin und zuletzt mehrere in Halle, wo er Februar 1914 bei H. Abert promovierte. Die (später bei Breitkopf & Härtel erschienene) Dissertation behandelte K. M. v. Weber als Klavierkomponisten.

Unterdessen trat Georgii von 1909 an als Pianist an die Oeffentlichkeit und hatte in Berlin sowie in vielen anderen Konzertstädten Deutschlands wachsenden Erfolg. Als er 1910 in St. Petersburg spielte, wurde er durch Glassunow, den bekannten russischen Komponisten und Vorsitzenden der damaligen Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, an die dieser Gesellschaft gehörende Kaiserliche Musikschule in Woronesch (Südrußland) als erster Klavierspieler verpflichtet. Dort verlebte er zwei Winter, kehrte aber 1912 nach Deutschland zurück, um die unterbrochenen Universitätsstudien fortzusetzen und abzuschließen.

Ostern 1914 wurde Georgii von Fritz Steinbach ans Kölner Konservatorium berufen. Doch schon 1915 wurde er zum Heeresdienste eingezogen, den er 3½ Jahre als russischer Dolmetscher erfüllte. Während dieser Zeit tauchte sein Name naturgemäß nur ganz selten im deutschen Konzertleben auf

Erst im April 1919 konnte er nach Köln zurückkehren. Dort erfreut er sich jetzt als Lehrer am Konservatorium und insbesondere als konzertierender Pianist hoher Wertschätzung. So sprach Dr. O. Neitzel in der Kölnischen Zeitung von seiner „vielseitigen, die ganze Klavierspielkunst umfassenden Begabung", und andere Stimmen hoben die Fülle von Anschlagsnuancen, den echten Klavierton, die unfehlbare Technik und die poetische Auffassung dieses Künstlers hervor, der in seiner Art vielleicht an der Spitze der rheinischen Pianisten stehe.

Georgiis Repertoire ist äußerst umfangreich; es meidet ausgetretene Geleise, indem Georgii bei den älteren Komponisten selten gespielte Werke bevorzugt (z. B. bei Beethoven die Variationen Op. 34 F dur oder die Bagatellen Op. 126), gelegentlich auch Kompositionen eines Friedrich Kiel, Bargiel, C. Franck u. a. spielt und für die lebenden deutschen Komponisten, namentlich die süddeutschen (J. Haas, J. Weismann, A. Reuß, H. K. Schmid u. a.) und rheinischen (E. Sträßer) eintritt, wodurch er sich einen besonderen Namen gemacht hat; ausländische Sachen hört man von ihm seltener, bisweilen etliche russische Klaviermusik, ferner das Klavierkonzert in d moll von Mac Dowell, das ihm unter Krug-Waldsee (†) in Magdeburg, Suter in Basel und Abendroth in Köln stürmischen Erfolg eingebracht hat.

W. H.

W. A. Mozart: Andantino für Violoncell und Klavier.

(Köch.-Verz. Anh. Nr. 46.)

Von Karl Bienert (Konstanz).

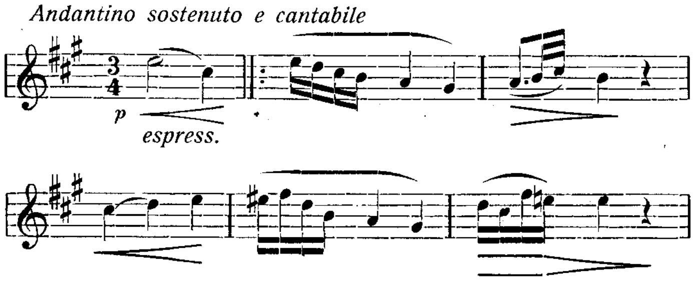
Wer die herrlichen Kammermusikwerke Mozarts kennt, bedauert stets, daß der Meister keine Kompositionen für das Cello geschrieben hat. Wir müssen es als einen unglücklichen Zufall bezeichnen, kommt doch gerade dieses Instrument dem melodischen Charakter Mozartscher Kunst, wie kaum ein anderes, entgegen. Welch wundervolle Werke hätten da entstehen können, ja, schon der Gedanke daran zaubert uns die göttlichen Kantilenen, perlenden Passagen und Klangkombinationen, im Verein mit Orchester oder Klavier, hervor[1].

Müssen wir uns auch leider mit der Tatsache abfinden, daß unsere Musikliteratur um einige Meisterwerke ärmer ist, so finden wir doch einen kleinen Trost in einem allerliebsten Andantino für Cello und Klavier, das bei Breitkopf & Härtel erschienen ist (Nr. 5063). Professor Ernst Lewicki in Dresden, der unermüdliche Mozart-Forscher und große Verehrer Mozartscher Kunst, hat diese Komposition, zusammen mit J. Klengel, bearbeitet. Lewicki ist uns kein Fremder, gab er doch seinerzeit die Anregung zu der in gemeinsamer Arbeit mit dem ehemaligen Schweriner Hofkapellmeister A. Schmitt bei Breitkopf & Härtel 1901 herausgegebenen c moll-Messe — Dresdener Messe — ein Meisterwerk Mozartscher Kirchenmusik, das verdiente, öfters aufgeführt zu werden.
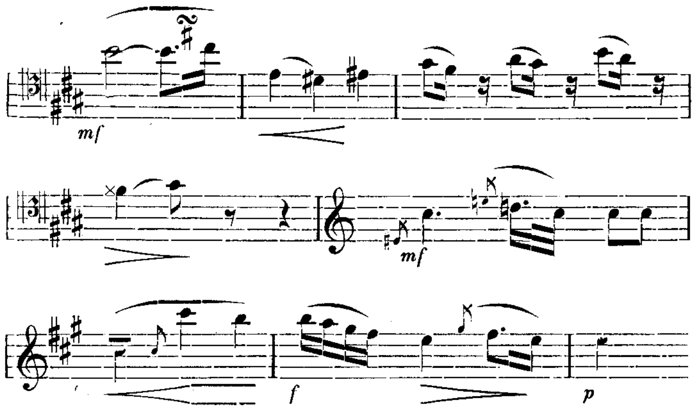
Ueber die Entstehung des Andantino schreibt Professor Lewicki in seiner Vorbemerkung:

„Das Autograph (unvollständig) dieser einzigen Originalkomposition Mozarts für Violoncell und Klavier (sie dürfte aus dem Anfang der Wiener Zeit stammen; Köchel gibt als Tonart irrtümlich g moll an) ist im Besitze des Salzburger Mozarteums. Auf meine Bitte hin erhielt ich im Jahre 1907 eine von Joh. Ev. Engl genommene Abschrift und zugleich die Erlaubnis, das in allen Hauptzügen skizzierte Stück — die Handschrift enthält 33 Takte — wenn möglich zu ergänzen und herauszugeben. Die Ergänzung hat mir einige Mühe verursacht und im Laufe eines Jahrzehnts mehrfache Wandlungen durchgemacht, ehe sie ihre jetzige Gestalt gefunden hat. Um auch im Mittelteil (nach dem Wiederholungszeichen) nichts Mozart-Fremdes hineinzubringen, habe ich für die Harmoniefolge den entsprechenden Abschnitt des Andante-Satzes der B dur-Sonate (K. V. 333) und beim Schlußteil einen Gedanken aus dem Adagio des Klarinettenkonzertes (K. V. 622) herangezogen. Der Oktavenstelle des Originals der Violoncellstimme ist eine Erleichterung beigefügt. Seine Uraufführung in der vorliegenden Gestalt erlebte das Stück am 10. Januar 1917 in Dresden durch die Herren Professor Julius Klengel und Dr. Artur Chitz. Ersterer hat es aus praktischen Gründen aus dem ursprünglichen B dur nach A dur versetzt, die Violoncellstimme für den öffentlichen Vortrag genau bezeichnet, auch ein paar Verbesserungen darin vorgenommen und drei Schlußtakte hinzugefügt."

Das „Andantino" ist in Sonatenform geschrieben. Ein reizendes, leicht dahinfließendes Thema:



wird zuerst vom Klavier vorgetragen und im sechsten Takt vom Cello aufgenommen. Der nun folgende Vermittlungssatz führt zum Seitensatz in der Tonart der Oberdominante und dieser



in den Schlußsatz des ersten Teiles. Nach der Wiederholung des ersten Teiles beginnt der Durchführungssatz. Die Reprise bringt die Themen mit kleinen Veränderungen und anderer Verteilung auf die beiden Instrumente. Ein kleiner Anhang beschließt das Andantino in der Haupttonart.

Das Andantino ist wirklich eine erfreuliche Bereicherung unserer Cello-Literatur und wertvoller als manche verschollene Komposition, die man glaubte ausgraben zu müssen. Die Ergänzungen des unvollkommenen Mozartschen Autographs sind Lewicki ausgezeichnet gelungen. Wir wollen nun hoffen, daß unsere Cellisten seine große Mühe und Sorgfalt auch mit guten Aufführungen belohnen, was wir ja bei dem streng konservativen Charakter unserer Konzertprogramme nicht ohne weiteres voraussetzen können. Eine kleine Revolution könnte auch hier nichts schaden; sie würde vielleicht auch unseren modernen Komponisten zugute kommen.

[1] Ein aus dem Jahre 1775 stammendes Violoncell-Konzert in F dur muß z. Zt. noch als verschollen gelten (vergl. die Notiz von E. Lewicki in Heft 34 [Nov. 1912] der Mitt. f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin).

Welche Aufgabe hätte ein großer deutscher Sänger jetzt zu erfüllen?

Von Otto Schmitt (Neu-Ulm).

Ein großer italienischer Sänger, Enrico Caruso, hat die Welt mit seinem Ruhm erfüllt. Kein deutscher Sänger kommt ihm zurzeit an Berühmtheit und — Einnahmen gleich. In ihm ist der italienischen Kultur ein ausübender Künstler erstanden, der die Aufgaben, die die großen italienischen und französischen Komponisten gestellt haben, restlos erfüllt! Er ist kein Virtuose im üblen Sinne des Wortes, er ist Künstler durch und durch, allerdings eben romanischer Künstler. Das ist nicht der Virtuose älterer Schule, dem es einzig darauf ankommt, durch Stimme und Gesangstechnik zu glänzen; nein, er lebt seine Rollen, er stellt seine reichen Gaben und seine glänzende Kunstfertigkeit ganz in den Dienst des Kunstwerks. So offenbart er auch uns Deutschen die ganze Bedeutung der dramatischen Musik und Bühnenkunst der Romanen.

Mit Recht sieht er davon ab, in Deutschland deutsche Rollen zu verkörpern. Die technische Möglichkeit läge natürlich vor. Aber dem Künstler Caruso, der nur auf italienisch singt, würde das mit Recht als Stilwidrigkeit erscheinen. Einen Siegfried oder Tannhäuser könnte er wohl singen, aber nicht erleben, denn solche Gestalten liegen eben seinem angeborenen Charakter, wie überhaupt dem Wesen seiner ganzen Nation, völlig fern.



Konradin Kreuzer.

Gerade in seiner Beschränkung auf romanische Opern zeigt sich also Caruso als echter, tiefer Künstler. Seine Nation darf stolz auf ihn sein — wenn er auch leider nicht auf seine Nation!

Höhere kulturelle Ziele verfolgt allerdings Caruso nicht. Die Kunst ist ihm Selbstzweck, er findet seine Befriedigung darin, seine dramatisch-musikalischen Aufgaben ideal zu lösen, und dabei gleichzeitig die vollendetste Gesangskunst die wunderbarste Stimme zu zeigen. Natürlich soll seine Kunst ihm nicht nur Ruhm, sondern auch Gold, viel Gold bringen!

Welche Aufgabe hätte demgegenüber ein wahrhaft großer deutscher Sänger jetzt zu erfüllen? Es wäre entsprechend im Grunde genau dieselbe, nämlich die Aufgaben, die die großen deutschen Meister gestellt haben, restlos zu erfüllen! Damit ist aber gesagt, daß seine Aufgabe wieder ganz anderer, höherer Art ist, gemäß dem grundsätzlichen Unterschied zwischen deutschem und romanischem Geist und deutscher und romanischer Kunst.

Seine Mittel wären allerdings die gleichen: zunächst eine vollendet schöne und biegsame Stimme, in den Dienst des Kunstwerks gestellt. Und dann vor allem müßte er auch ein gottbegnadeter Darsteller sein. Denn seine wichtigste künstlerische Aufgabe wäre die Verkörperung der Gestalten des musikalischen Dramas. — Wagner schildert in seinen Schriften wiederholt die Natur des genialen „Mimen", den er sich ersehnt, und den er auch in zwei Fällen gefunden hat. Wilhelmine Schröder-Devrient war es, die nach seinem Geständnis ihm diese geniale Mimennatur zuerst offenbarte, die ihn lehrte, wie er seine Rollen zu schaffen habe, damit sie wert seien, von einer solchen Frau gesungen zu werden. Sie hat auch bei den Dresdner Erstaufführungen des „Rienzi", des „Fliegenden Holländers" und des „Tannhäusers" mitgewirkt. Vor allem war sie eine hinreißende Senta. Leider machten sich ihre stimmlichen Mängel schon bei der Verkörperung der Venus störend geltend. In den späteren Werken Wagners, besonders also in den stilreinen musikalischen Dramen, ist sie nicht mehr aufgetreten. Ueber den Eindruck ihrer Kunst kann man in den Schriften Wagners manche anschauliche Schilderung lesen, besonders in der Schrift „Ueber Schauspieler und Sänger". Sie war eben eine echte Seelenkünstlerin, die die Seelen der Zuschauer und Hörer so zu fesseln wußte, daß nach Wagners Zeugnis niemand dabei an „Stimme" und „Singen" dachte. Das ist also das deutsche Ideal, im Gegensatz zum italienischen, wo die äußeren Mittel doch immer für die Wirkung entscheidend bleiben. Noch einmal war dann Wagner später das Glück beschieden, sein Ideal erfüllt zu sehen. Darüber berichtet seine Schrift „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld". Die Wirkung der Kunst dieses genialen Sängers vergleicht Wagner einmal mit dem Zauber. Er sah ihn zuerst als Lohengrin in Karlsruhe, und glücklich darüber, ihn gefunden zu haben, sicherte er sich seine Mitwirkung bei den ersten Aufführungen von „Tristan und Isolde" in München. Ueber Schnorrs ungeheure Leistung als Tristan, dann auch als Tannhäuser lese man in der erwähnten Schrift nach! Es war ein sehr schwerer Schlag für Wagner, daß dieser gottbegnadete Sänger schon kurz nachher, noch nicht 30 Jahre alt, in Dresden starb. Wagner nennt ihn den „Granitblock", auf den er die idealen Aufführungen des musikalischen Dramas habe gründen wollen.

Wir wissen also aus dem Munde des Schöpfers des musikalischen Dramas selbst genau, wie die Aufgabe des großen deutschen Sängers beschaffen ist. Stimme und Darstellung sollen Mittel sein, die Seelen der großen Helden zu enthüllen, deren Schicksal sich auf der Bühne vollzieht. Erst dieser höchstbegabte deutsche Sänger vermag die von Wagner gestellten Aufgaben restlos zu erfüllen! Er erst kann dem Dichter und Dramatiker Wagner die gleiche Anerkennung verschaffen, die der Musiker Wagner bereits genießt! Seine große Aufgabe ist es, dem deutschen Volke die Helden seiner Kunst so eindringlich vor die Seele zu stellen, daß dadurch in der Brust des Zuschauers alle edlen Triebe wach werden, die Sehnsucht nach dem Ideal höchster und reinster Menschlichkeit, wie wir es in einem Siegfried, einem Lohengrin, einem Parsifal verkörpert sehen!

Dieser Sänger würde dann auch das Bestreben haben, nur in weihevollen Aufführungen, also in wahrhaften Festspielen mitzuwirken, und seine Kunst ausschließlich den hohen und edlen Aufgaben, die die deutsche Kunst stellt, zu widmen. Er würde damit, kurz gesagt, im Gegensatz zum italienischen Sänger, im Dienste der deutschen Kunst, seine ganze Tätigkeit der Erfüllung hoher Kulturaufgaben zuwenden. Denn dafür zu sorgen, daß unsere große deutsche Kunst endlich die ihr gebührende Stellung in unserem Volksleben gewinnt, das ist jetzt Sache der ausübenden Künstler, die sie ihrem Volke zu vermitteln haben. Alles egoistische Streben ist da ausgeschlossen. Nicht Ruhm und Gold zu ernten ist das Ziel, sondern die Gewinnung einer hohen künstlerischen Kultur für das ganze deutsche Volk. Niemand hat solchen Einfluß auf die Seele des Volksgenossen wie der Sänger; schon Schiller preist die unvergleichliche, überwältigende Macht des Gesanges: er „weckt der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen", und Wagner bezeugt, daß die Kunst der Schröder-Devrient auch den ledernsten Philistern ans Herz gegriffen habe!

Nichts tut unserem Volke nach dem endlich beendeten Kriege so not, wie die Pflege der idealen Güter. Unsere großen Erfolge auf materiellem Gebiet führten eine große Gefahr mit sich, der z. B. die Engländer unterlegen sind, die der Ueberschätzung des Mammons. Die Bibel sagt: „Was hülfe es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewänne, und

nähme doch Schaden an seiner Seele?" Dieser Seele dient auch die deutsche Kunst, dient auch der deutsche Künstler! — Seine ganze Lebensführung sei auch vorbildlich, denn den Wert der Kunst im moralischen Sinne schätzt das Volk einfach und treffend darnach ab, welche Wirkung sie auf die Lebensführung ihrer Träger, der Künstler, ausübt. Ganz ähnlich, wie es ja auch den Wert der Religion nach der Gesinnung der Geistlichen beurteilt.

Eine große und herrliche Aufgabe also wäre es, die der große deutsche Sänger zu erfüllen hätte. Zunächst die Verwirklichung der höchsten künstlerischen Absichten unserer großen deutschen Meister, vor allem die Verkörperung der Idealgestalten des musikalischen Dramas in wahrhaften Festspielen! Damit die Erweckung und Belebung aller guten und idealen Triebe in der Brust der Volksgenossen, und die Einsetzung der hohen deutschen Kunst in ihre wahre, notwendige Stellung im Leben der Nation wie des Einzelnen. Die Blüte edelster deutscher Kultur und wahrhafter Bildung und Gesittung, die Herbeiführung eines Zustandes freier und schöner Menschlichkeit, den Deutschlands große Dichter und Denker mit allen Kräften erstrebt, mit allen Fasern des Herzens herbeigesehnt haben! Ist das nicht wahrlich die schönste Aufgabe, die überhaupt einem Menschen gestellt sein kann?!

Entgegnung auf eine Entgegnung.

Gleich am Anfang seiner Ausführungen stellt der Verfasser den Satz auf, daß alle anderen Künste ihren Inhalt aus unserem geistigen und sinnlichen Leben schöpfen, die Musik allein, deren „Objekte vorerst noch außerhalb der Vorstellungskreise des Tonsetzers liegen", höheren Ursprungs sei. Das ist doch der Sinn!

Stünde hier, gleich am Anfang einer Erwiderung auf meinen unlängst in denselben Spalten erschienenen Aufsatz „Aus einer Kompositionslehre", statt des etwas unduldsamen Ausrufungszeichens ein zugänglicheres Fragezeichen, wäre die Angelegenheit mit einem herzhaften „Nein!" kurzerhand zu entscheiden. Also zu größerer Ausführlichkeit veranlaßt, muß ich vor allem die gar zu oberflächliche Durchsicht der umstrittenen Schrift beklagen, worauf solche Gegenäußerungen häufig gegründet sind.

In der eigenen, durch die oben angeführten Zeilen falsch wiedergegebenen Einleitungsstelle habe ich buchstäblich von der künstlerischen Materie gesprochen, und bemerke nun erstaunt, weil, in anbetracht der mehrfachen ausdrücklichen Verwendung des Wortes selbst, hierfür nicht der geringste Beweggrund vorliegt, die Realität des künstlerischen Stoffs mit der Idealität des künstlerischen Inhalts vertauscht. Sollte etwa der Verfasser jener Einwürfe tatsächlich gleichgültig gegen den Unterschied sein, welcher zwischen einer Marmorgestalt (als Stoff) und einer Marmorgestalt (als Inhalt) besteht? — Ich darf es ohne weiteres nicht voraussetzen, und beschränke mich demgemäß auf diese bloße Berichtigung, hoffend, daß damit sein Irrtum nebst allen daraus abgeleiteten Folgerungen auch für ihn erledigt sei. Für meinen Teil ist dies wenigstens der Fall, obschon es bei erwähnten Folgerungen nicht wenig bärbeißig zugeht, und mir geradezu die Unkenntnis des „Ringens der Künstlerseele mit dem Ungeborenen" vorgehalten wird, insofern ich der Meinung sei, daß „dem Tondichter die Themen einfach zufliegen". Auch hier waltet wiederum lediglich die Flüchtigkeit der Lektüre, da ich der Feststellung: „Ein Werk wird erschaffen, ein Thema erfunden, jenes ist Expression, dieses Impression des musikalischen Gemüts, wobei solche Formel den Melodienschatz scheinbar zum Gemeingut stempelt," — unmittelbar mit jedes Mißverständnis ausschließender Eindeutigkeit hinzufügte: „Der Ausdrucksfähigkeit sind jedoch fast die nämlichen Grenzen gezogen wie der Eindrucksfähigkeit, und das Finden oder Nichtfinden eines Motivs wird im tiefsten Sinne jedem, wenn auch nicht vorausbestimmt, so doch veranlagungsgemäß als Möglichkeit auf seinen Entwicklungsweg mitgegeben sein," — somit anders gefaßt bereits genau dasselbe behauptete, was mich dann im angeführten Mahler-Zitat widerlegen soll!

Auf den Vorwurf, ich spräche über Bach in despektierlichem Tone, näher einzugehen erübrigt sich wohl: es ist doch gar zu billig und alle ersprießliche Kritik lähmend, bei jedem in seiner Sachlichkeit der üblichen Phrasenterminologie entgleitenden Worte über Blasphemie klagen zu wollen. Wer wirkliche Besserungsmöglichkeiten zu erkennen glaubt und vorschlägt, unterschätzt die alten Meister noch keineswegs und ehrt sie durch fleißiges Studium für den allgemeinen Fortschritt gewiß nutzbringender als so mancher, der ihre Namen stets pathetisch im Munde führt, ohne sich mit ihren Werken innig und fruchtbar zu beschäftigen.

Es bleiben nur die letzten Sätze zu erwähnen, die ich in bezug auf meine eigenen Darlegungen einfach ablehnen muß, da sie völliger Mißdeutung der von mir gebrauchten Bezeichnungen „induktiv" und „deduktiv" entspringen, welche gar nicht in überschwänglicher Richtung auf „Erdachsen", sondern ganz schlicht zur Kennzeichnung des Verhältnisses der musikalischen Durchführung zu ihren Themen, also ungefähr im Sinne von „konstruktiv" und „destruktiv", jedoch mehr das zentripetale Hinstreben und zentrifugale Auseinanderdrängen zu veranschaulichen bemüht gewählt wurden. — Der Vollständigkeit halber sei schließlich hinzugefügt, daß der Verfasser jener Entgegnung sich gerade hinsichtlich meiner wesentlichsten und den eigentlichen Kern des Aufsatzes bildenden, prinzipiellen Bemerkungen über das Formwesen für einverstanden erklärt. Alexander Jemnitz (Budapest).

Albert Mattausch: „Graziella".

Musikdrama in drei Aufzügen.

Uraufführung im Magdeburger Stadttheater am 14. Dezember.

Graziella", ein dem italienischen Verismus stark nachempfundenes Werk von Albert Mattausch, erlebte unter Leitung des Komponisten und unter Anwesenheit der Librettisten wie zahlreicher auswärtiger Direktoren in Magdeburg seine Uraufführung. Das Textbuch baut sich auf einem bereits vor Jahren zur Aufführung gebrachten Schauspiel: „Der heilige Filippo" von Max Kempner-Hochstädt auf und ist unter Benutzung der Idee von Ernst Heinrich Bethge für die Oper umgearbeitet worden. Obwohl der textlichen Unterlage hervortretende Tieflandanlehnungen anhaften und die Zeichnung der Hauptpersonen wie der gesamte Aufbau stark unter dieser Beeinflussung zu leiden hat, ist doch dem Drama ein ausgesprochener Sinn für Bühnenwirksamkeit eigen und ein, allerdings durch Brutalität der Geschehnisse wirkendes, sensationslüsternes dramatisches Melos unverkennbar. Die Handlung ist kurz erzählt folgende: Ciccia, die Schwester des reichen Bauern Tollemeo, buhlt um die verlorene Liebe Renzus, der mit Graziella, einer Tochter des in den Diensten Tollemeos stehenden, sowie in dessen Schuld geratenen Spiano, vermählt ist und der trotz der aufopferndsten Liebe bei Graziella nur Mitleid, jedoch keine Gegenliebe auszulösen vermag. Graziella ist der dämonischen Macht ihres früheren Geliebten Ubaldu, einem Bruder Renzus, verfallen und wird von diesem gezwungen, ihm auch fernerhin anzugehören. Indessen drängt Tollemeo bei Spiano auf sofortige Rückgabe des Geldes und Renzu erbietet sich — wiederum aus Liebe zu Graziella —, dem Vater seines Weibes das Geld zu verschaffen. Er dringt des Nachts in die Behausung Tollemeos und stiehlt diesem Geld, das er in einer in seinem Hause befindlichen Falltür versteckt hält. Tollemeo behauptet, Renzu erkannt zu haben und beantragt dessen Verhaftung. In fraglicher Nacht hat während der Abwesenheit Renzus nun Graziella Ubaldu empfangen und sich ihm in Liebesstunden hingegeben. Das Haus Renzus wird nach dem Gelde resultatlos durchsucht und Renzu, obwohl die von neuem abgewiesene Ciccia behauptet, ihn erkannt zu haben, durch das Dazwischentreten des gerade vorüberkommenden Priesters Don Antonio in Freiheit belassen. Antonio behauptet, in selbiger Nacht vor dem Hause Renzus die beiden Liebenden belauscht zu haben. Renzu schöpft Verdacht. Im letzten Aufzug finden wir Ubaldu wieder zu Graziella schleichend und diese um Herausgabe des von Renzu gestohlenen Geldes drängend. Graziella zeigt ihm die Falltür und stürzt Ubaldu, als dieser im Begriff steht hinunterzusteigen, in den Abgrund der Falltür. Renzu eilt herbei, und befreit wirft sich Graziella diesem in die Arme.

Die Musik erhebt sich schon in instrumentaler Hinsicht über den üblichen Durchschnitt des heutigen Opernschaffens und geht — wenn auch nicht gerade eigene — so doch überaus talentvolle Wege, in denen sich eine liebenswürdige, ernstzunehmende Musikernatur offenbart. Die melodische Führung der Singstimmen ist großangelegt empfunden, niemals trivial gehalten, und der in üppigster Polyphonie geführte orchestrale Teil darf nicht nur als Illustrationsmnsik angesehen werden. Dort, wo es heißt, bemerkenswerte Klangmalereien zu finden und dem lyrischen Ausdrucksvermögen gerecht zu werden, weiß der Komponist überzeugende Töne zu finden, so z. B. am Schlusse der Szene vor dem Muttergottesbild bei den Worten: „Renzu, hab' Dank!" Der musikalische Aufbau ist, an sich betrachtet, geschickt und entbehrt nicht einer von Akt zu Akt immer stärker hervortretenden Steigerung. Der zweite Aufzug birgt von dem marschmäßig gehaltenen Auftrittsthema der Carabineri an den Höhepunkt des Werkes: ein Septett. Hier ist eine Polyphonie von seltener Struktur entstanden! Mattausch verrät im übrigen am Ende des zweiten Aufzuges wie in der Schlußszene der Oper eine vornehme Haltung der Faktur und den gewandten Operndramatiker, der beifallssichere Bühneneffekte bewußt auszunutzen weiß und sich gleichzeitig als Orchesterroutinier von zielbewußter instrumentaler Gestaltungskraft zeigt. Schon nach dem Vorspiel der Oper, das durch Auftritt der hauptsächlichsten Motiv- und Themenbildungen besticht, jedoch fast durchgängig homophon gehalten ist, war eine unmittelbare Wirkung zu verzeichnen; die Ouvertüre des letzten Aktes ist jedoch in ihrer Reinheit des nicht nach kakophonischen Klangwirkungen strebenden Orchestersatzes ein fast noch wertvolleres Instrumentalstück, das auch außerhalb des Bühnenrahmens im Konzertsaal verbreitet werden dürfte.

Der Erfolg war nicht nur ein Achtungserfolg, sondern — nicht zuletzt auf die geschickt besetzte Darstellung der Hauptpartien der Damen Sedlmaier, Rojahn sowie der Herren v. Ulmann und Gesser zurückzuführen — ein durchschlagender. Ob dieses Werk die größeren auswärtigen Bühnen erobern wird? Im Interesse der arbeitsfreudigen Autoren und der Bühnenwirksamkeit des Dramas wäre es zu wünschen!

Gerhard Dorschfeldt (Magdeburg).

Musikbriefe

Kassel. Fast noch lebhafter als im Vorjahre scheint sich das Musikleben dieses Winters zu entwickeln. Sehr frühzeitig begannen die Konzerte. Besonders auf chorischem Gebiet setzte ein lebhafter Wettbewerb ein. Als Neugründung erscheint der städtische Konzertchor, der von Kapellmeister Laugs geleitet wird und 500 Mitwirkende umfaßt. Daß ihm der ausgezeichnete Lehrergesangverein angegliedert ist, verleiht den Männerstimmen imposante Wirkung. So erzielte die Bußtagsaufführung der hmoll-Messe von Bach einen gewaltigen Eindruck; sowohl an rhythmischer Bestimmtheit wie an Schwungkraft und Ausdruck war alles aus dem Riesenchor herausgeholt. Für solche Choraufführungen erweist sich die neue Stadthalle mit prächtiger Orgel als sehr geeignet. Dort brachte auch der Philharmonische Chor (Dr. Pauli) Händels „Judas Makkabäus" in hervorragender Weise zur Aufführung. Unter den Solisten ragte Fritz Müller-Raven in der Titelpartie hervor. Mit reinem Genuß folgte man der von K. Hallwachs liebevoll geleiteten Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" durch den Oratorienverein. Lissie Schrader stand zwar der Peri noch nicht reif genug gegenüber, dafür boten H. Beyer, Windgassen und Wuzel vollendete Leistungen. — Erfreuliche Pflege findet die Kammermusik. Während sie in den Kriegsjahren fast ganz ruhte, ist sie jetzt zu neuem Leben erweckt. Eifrig nehmen sich ihrer zwei neugebildete Trio-Vereinigungen an. Im Kühling-Trio, dessen Namensgeber als Cellist hervorragt, wirkt die temperamentvolle Pianistin Kath. Ellenberger und der Geiger Lange-Frohberg. Das Zulauf-Trio wird von unserm feinsinnigen Kapellmeister Dr. Zulauf geführt, dem in Rich. Kromer und H. Bender tüchtige Spieler zur Seite stehen. Man hörte Klassiker und Romantiker; die Musikgruppe brachte selten gespielte Kammermusik von Brahms und Dworschak. Den ersten Platz im Musikleben behaupten dauernd die Konzerte der Staatlichen Kapelle. Mit besonderem Schwung brachte sie unter Laugs' befeuernder Führung Beethovens Siebente Symphonie in A dur heraus, der die edel-schöne Vierte in B dur folgte. Hohen Genuß gewährte neben Schuberts „Unvollendeter" die hier noch unbekannte Zweite Symphonie d moll von Dworschak, ein Werk, überströmend an musikalischer Erfindung, glänzend in der Verarbeitung und von rhythmischem Schwung. Interessant waren die geistreichen, klangschönen und feininstrumentierten Variationen über ein eigenes Thema von Elgar. Dagegen hätte man an Stelle von R. Strauß' Domestica trotz der bedeutenden Ausführung lieber eine seiner anderen Tondichtungen gehört. Hans Bassermann, ein jugendlicher Geiger von bemerkenswerter Begabung, spielte in stilbewußter Auffassung Bachs E dur-Konzert und die Chaconne. Im übrigen erlitten diese Abonnementskonzerte durch die Verkehrsschwierigkeiten manche Aenderungen, da die Solisten oft ausblieben. Indessen war das schließlich zu verschmerzen; denn an Solistenkonzerten war auf allen Gebieten kein Mangel. Von Sängerinnen erwähne ich Hermine Bosetti, die diesmal nicht im Koloraturfach glänzte, sondern mit entzückender Feinheit Lieder sang, ferner Eleonor Schloßhauer-Reynolds mit klangsattem Alt, die durch Stimme und Gesangskunst bedeutend wirkende Adelheide Pickert, die vielversprechende Maria Wendel mit warmleuchtendem Sopran, die feinsinnige einheimische Liedersängerin Magda Schier. Unter den Sängern stelle ich Lattermann mit in erste Reihe, der mit seinem edeln, klangreichen Bariton Lieder von Strauß und Liszt fein empfunden und ohne jedes Bühnenpathos sang. Ganz ohne R. Wagner glaubte er allerdings ebensowenig auszukommen wie W. Kirchhoff und Hensel. Letzterer enttäuschte sehr, da sein früher so herrlicher Tenor an Klangschönheit viel verloren hat. Als stimmlich reich begabter, wenn auch noch nicht ganz reifer Künstler stellte sich der Tenor John Gläser vor. Tiefgehenden Eindruck hinterließ der Meistergesang von Schlusnus. Auf pianistischem Gebiet überragte alle Frida Kwast-Hodapp. Wie die geniale Künstlerin Chopins Sonate hmoll und Regers Telemann-Variationen in Auffassung und Technik durchführte, gehört zu den stärksten Eindrücken. Eine klar und sicher gestaltende Pianistin ist Else Hennig; als poesievoll empfindender Spieler mit fein geschliffener Technik erprobte sich Max Jaffé. Er konzertierte mit A. Petschnikoff, dessen vornehme Kunst sich in Mozarts Violinkonzert A dur äußerte. J. Thornberg entzückte im Mendelssohn-Konzert durch bestrickend schönen Ton und virtuoses Können. Stilsichere Auffassung und hoher künstlerischer Ernst ist J. Wolfsthal und G. Kulenkampf-Post nachzurühmen. Auch unser junger Konzertmeister Kromer durfte sich neben solch anerkannten ersten Geigern öfters mit Erfolg hören lassen. Vielbegehrt als Begleiter ist mit Recht R. Laugs. — Die Oper brachte eine Anzahl trefflicher Neueinstudierungen älterer Werke heraus; besonders die Spieloper, für die gute Kräfte zur Verfügung stehen, leistete in „Fra Diavolo", „Lustige Weiber", „Hoffmanns Erzählungen" sehr Erfreuliches; daneben behaupten die vom Publikum heißgeliebten Opern „Mignon", „Traviata", „Carmen" u. a. ihren festen Platz im Spielplan. Als Erstaufführungen erschienen „Die toten Augen" von d'Albert mit starkem äußern Erfolg und das Singspiel „Das Dorf ohne Glocke" von Ed. Künnecke, ein musikalisch sehr ansprechendes Werk. — Unser bisheriger lyrischer Tenor Fr. Windgassen ist in das Fach des Heldentenors übergegangen, und daß er, trotzdem sein Organ nicht die heldenhafte Wucht besitzt, sich hier behaupten kann, bewies sein prachtvoll durchgeführter Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund. Für den Siegmund im „Ring" war Hensel herangezogen. In Müller-Raven mit weichem, fein geschultem Organ ist das lyrische Fach wieder gut vertreten; auch der neu gewonnene Bariton Mossi ist besonders für Charakterrollen eine ausgezeichnete Kraft. Schließlich ist noch eine von Dr. Zulauf geleitete Neueinstudierung von Humperdincks köstlicher Oper „Hänsel und Gretel" als besonders gelungen zu erwähnen.

Th. Iber.

*

Weimar. Unser ehemaliges Hof-, jetzt Deutsches Nationaltheater, ist nun nach dem Weggang der Nationalversammlung seiner Bestimmung wieder zurückgegeben worden und eröffnete seine Pforten unter der regsten Anteilnahme der begeisterten Zuhörer mit einer wohlgelungenen Aufführung der „Meistersinger" unter Dr. Peter Raabes Leitung. Hervorragend war wieder der Hans Sachs Strathmanns, dessen herrliche Stimmittel besonders im dritten Akt eine Wärme ausstrahlten, die der Aufführung aufs beste zustatten kam. Neu besetzt waren nur die Eva durch die schönstimmige Priska Aich und der Beckmesser durch den überaus intelligenten Hans Mang, der mit seiner musikalisch sicheren Partie wieder dem Hörer zum Bewußtsein brachte, wie unmittelbar ein Beckmesser wirkt, der nicht übertreibt, sondern sich an das hält, was Wagner eben durch die Noten so genial vorschreibt. Eine ausgezeichnete, in allen Teilen abgerundete und nach jeder Richtung durch Peter Raabe sorgfältig vorbereitete Aufführung bot die Intendanz mit Bodo Sigwarts, des leider zu früh aus dem Leben Geschiedenen, Oper „Die Lieder des Euripides". Alle Schönheiten dieser wohlklingenden, ernstgemeinten Musik kamen unter der Hand des Dirigenten zu restlosem Erklingen; wohldiszipliniert, klangvoll und rein erklangen die nicht leichten Chöre. und Ausstattung wie Inszenierung zeugten von der stilgerechten Auffassung des verdienten Oberregisseurs Ferdinand Wiedey, der in diesem Jahre unter Anteilnahme seiner Kollegen und der Weimaraner überhaupt auf eine fünfundzwanzigjährige Bühnentätigkeit an der Weimarer Oper zurückblicken konnte. Die Hauptpartien lagen bei den Damen Aich und v. Normann und bei den Herren Strathmann, Haberl, Bergmann in besten Händen, besonders Frl. Priska Aich bot nicht nur durch ihre lebendige Darstellung, sondern auch gesanglich prächtige Momente, die sich an einigen Stellen zu dramatischen Höhepunkten eindringlichster Art steigerten. In den bis jetzt stattgehabten Abonnementskonzerten der Staatskapelle unter Raabes Leitung hörten wir am ersten Abend Regers Romantische Suite, deren zweiter Satz ganz besonders gefiel, Schumanns a moll-Konzert für Violoncello, von dem Dresdner Professor Wille ganz prächtig gespielt, und Brahmsens c moll-Symphonie. Etwas sensationeller gestaltete sich schon der zweite Abend, gab es doch hier drei Orchesterstücke des vielumstrittenen Arnold Schönberg. Nun der Erfolg war negativ, die Zuhörer lachten. Man wird ja im Laufe der Zeit noch manches andere von ihm hören, der ja auch musikalisch wirklich Schönes geschrieben haben soll; diese drei Stücke ließen allerdings von dem Begriff Musik nichts ahnen. Robert Reiz, der Konzertmeister unserer Staatskapelle, spielte mit trefflichem Gelingen noch Sinigaglias nicht uninteressantes und temperamentvolles Violinkonzert und Peter Raabe entschädigte die Hörer für den verfehlten ersten Teil des Konzertes durch eine großzügige Wiedergabe der C dur-Symphonie des göttlichen Franz Schubert. Im Konzertsaal gab es ebenfalls manches Interessante und Erwähnenswerte. Vor allem ist da Emmy Heim aus Wien zu nennen, die, vom Unterzeichneten begleitet, sich durch ihre vortreffliche Gesangskunst einführte und die Schönheit ihres prachtvoll ausgeglichenen Organs in Arien (italienisch) und Liedern von Debussy und Mahler zur Geltung brachte, so daß sie, wenn sie wieder mal nach Weimar kommt, die freudigste Aufnahme finden wird. Einen sehr nachhaltigen Genuß bot auch unsere Anneliese v. Normann mit einem Volksliederabend. Die schlichte, anspruchslose Art ihres Vortrags im Verein mit einer sehr sicheren Beherrschung ihrer schönen Stimmittel gaben ihren Darbietungen etwas ungemein Anziehendes und Fesselndes, gibt es ja im allgemeinen leider wenig Bühnensänger, die dem einfachen Liede in dieser Weise gerecht werden. Prächtig verlief auch der Liederabend von Lena Lübeke (Hamburg), die, in Weimar keine Fremde mehr, durch den Ernst ihres Strebens und durch ihre sympathischen Mittel stets interessiert. In ihrer Partnerin Frl. Klara Körner aus Rostock lernte man eine Geigerin von ganz hervorragenden Qualitäten kennen, die sicher ihren Weg machen wird. Ein sicheres Stilgefühl und hohe musikalische Intelligenz vereinigen sich hier mit der ausgesprochenen Begabung für die Technik dieses Instrumentes, die zu den größten Hoffnungen berechtigt. In Bruchs d moll-Konzert strahlte ihr blühend schöner, immer männlich wirkender Ton eine Wärme aus, die die Zuhörer zusehends mit fortriß, so daß man sie recht bald wieder hier hören möchte. Ein nachahmenswürdiges, mutiges und dankenswertes Beispiel gab die Gesanglehrerin an der Staatlichen Musikschule, die Konzertsängerin Frl. Maria Schultz-Birch, mit einem Zyklus von sechs Abenden für zeitgenössische Musik im Saale der Musikschule. Zum ersten Abend, der Werke von Ella Adajewski, Gustav Lewin und Rich. Wetz brachte, hatte sich

bereits eine andächtig lauschende Zuhörerschaft eingefunden, die den Vorträgen mit wachsendem Interesse folgte. Starkem Interesse begegnen auch die von Rob. Reitz und Dr. Latzko eingeführten Sonatenkonzerte, die an Vormittagen im Konzertsaal des Nationaltheaters abgehalten werden. Daß letzterer eine Tristan-Aufführung in Vertretung des damals erkrankten Peter Raabe ohne vorangegangene Probe leitete, darf nicht unerwähnt bleiben. Hier, wie in einer von Dr. Julius Maurer geleiteten Aufführung der „Lieder des Euripides", ebenfalls in Vertretung Dr. Raabes, zeigten sich die beiden Dirigenten ihren Aufgaben vollkommen gewachsen. Als ein Sänger von hoher künstlerischer Intelligenz erwies sich Rehfuß von Frankfurt a. M., der im Verein mit dem ihn trefflich begleitenden Prof. Hinze-Reinhold zwei Schubert-Abende veranstaltete, in denen die „Müllerlieder" und die „Winterreise" zum Vortrag kamen. Die Darbietungen des Sängers, dem neben einer prächtig kultivierten Stimme eine treffliche Aussprache zu Gebote steht, ließen keinen Wunsch unbefriedigt. Innere Anteilnahme und eine meisterliche Art des Vortrages schufen hier eine kongeniale Ausdeutung dieser herrlichen Gesänge, die auf die Zuhörer so stark wirkte, daß die beiden Künstler sich zu einem dritten Abend, der Schumann und Beethoven gewidmet war, entschließen konnten. So gestaltete sich also bis jetzt das Musikleben Weimars sehr abwechselungsreich und interessant, so schmerzlich es auch empfunden wurde, daß der zum ersten Abonnementskonzert im Nationaltheater sehnlichst erwartete d'Albert im letzten Moment abgesagt hatte.

Gustav Lewin.

Kunst und Künstler

— Großen Schwierigkeiten begegnet die Uebernahme des Opern- und Schauspielhauses in Hannover durch die Stadt. Trotz aller Subventionen, der Erhöhung der Eintrittspreise, des glänzenden Besuches wird die Lage des Theaters (dasselbe wird von Braunschweig, Stuttgart und anderen Orten gemeldet) immer schwieriger. Verpachtung an einen Privatunternehmer ist wohl ausgeschlossen: wer soll sich an ein Geschäft machen, das von vornherein dazu verdammt ist, nicht zu rentieren? In Stuttgart beziehen Künstler zum Teil noch Gagen von 6000 Mk., während die Theaterarbeiter viel mehr verdienen. Deshalb mit Recht, weil sie bei sich zu Hause die tiefstgründigen und zeitraubendsten Studien zu machen haben, wie sie in der nächsten Probe einen Nagel einschlagen oder eine Kulisse ohne Gefährdung — für sich — transportieren müssen. Es ist zum Lachen oder zum Heulen! Ueberall das gleiche Lied: vor lauter mißverstandenem sozialen Denken geht schließlich alles, was wir gebaut haben und was unser Stolz sein durfte, zum Teufel!

— Einen sehr beachtenswerten Vorschlag, Nöte des deutschen Theaters zu beheben, finden wir in einer Zuschrift der Essener Stadtverwaltung: „Die wirtschaftliche Lage der Theater ist in derart ungünstiger Entwicklung begriffen, daß ernste Sorge für den Fortbestand der Kunstdarbietungen und damit für das Auskommen der Theaterkünstler und Angestellten besteht. Um die Lebensbedingungen der Theater im richtigen Einklang mit der wirtschaftlichen Lage der Städte zu halten, haben sich bereits die Theater Rheinlands und Westfalens mehrfach in Essen zusammengefunden, um Stellung zu den Forderungen der Angestellten und Künstler zu nehmen. Diesem Vorgang entsprach eine Einladung des Oberbürgermeisters von Mannheim nach Berlin zu einer Besprechung der Städtevertreter über die wirtschaftliche Lage der Theaterkünstler. Es wurde dort festgestellt, daß es unbedingt erforderlich sei, den Städten im Deutschen Bühnenverein eine wirksamere Vertretung zu verschaffen, um mit ihm Mittel und Wege zu finden, wie eine Einstellung der Theaterbetriebe zweckmäßig verhindert werden kann. Es wurde beschlossen, die Begründung eines „Städtebundes für Theaterbelange" anzuregen. Ein Arbeitsausschuß aus den Verwaltungssachwaltern der Stadttheater Essen, Frankfurt, Leipzig, Mannheim wurde zur Vorbereitung der erforderlichen Schritte eingesetzt."

— Zwischen der Berliner und Dresdener Staatsoper werden Austausch-Gastspiele geplant. Als Handelsobjekt werden von sächsischer Seite „Die Schneider von Schönau" genannt. Berlin schweigt sich mit seinem Angebot noch aus. Und das in der Zeit der Verkehrshindernisse und Reiseerschwerungen!

— Das Royal College of Music in London veranstaltet Orchesterkonzerte, um der Oeffentlichkeit das Schaffen der lebenden englischen Komponisten bekannt zu machen. Nach der Richtung wird nicht gefragt. Der Deutsche handelt anders: erst wird sein Nam' und Art festgestellt und dann . . . Wann werden wir eine Statistik der zu dauerndem Warten verurteilten deutschen Meister bekommen? Was einzelne Fürsten früher in Hintansetzung deutscher Kunst geleistet haben, war ein Kinderspiel zu der heute z. B. die deutsche Bühne beherrschenden Gesinnungslumperei in nationaler Hinsicht!

— Gegen die erst im Juli begründete Star Opera Co. in Neuyork, die ihre Absicht, deutsche Opern zur Aufführung zu bringen, wegen der feindseligen Haltung eines Teiles des Publikums nicht durchführen konnte, ist das Konkursverfahren eingeleitet worden. Im Metropolitan Opera House, in dem u. a. Caruso, Frau Farrar und Scotti auftraten, wird Bodansky den „Parsifal" dirigieren.

— Im Verlag Hug & Co. (Zürich-Leipzig) sind unter der Herausgabe von Karl Seelig, Zürich, die wertvollsten deutschen Volkslieder erschienen. Inzwischen wurde mit der Sammlung fremder Volkslieder (mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung, Original- und deutscher Text) begonnen. Komponisten, welche gegen Honorar an einigen weiteren — namentlich slawischen — Heften mitarbeiten möchten, sind gebeten, möglichst bald mit dem Herausgeber (Karl Seelig, Zürich 2, Sternenstraße 18) zu gemeinsamer Verständigung in Verbindung zu treten.

— Die wertvolle Wagner-Sammlung des verstorbenen Kaufmanns R. E. Hagedorn (Hamburg) ging in den Besitz der Stadt Leipzig über.

— Das Dortmunder Philharmonische Orchester soll 1920 verstadtlicht werden.

— Der vortreffliche Münchener Komponist A. Reuß war kürzlich mit seinen Variationen „Landsommertage" auf dem Programm eines Münchener Klavierabends des bekannten Kölner Pianisten Walter Georgii vertreten. Das reizvolle Werk fand ebenso wie die „Hausmärchen" von J. Haas starken Anklang.

— Otto Heß hat als Wagner-Dirigent in Madrid (Teatro Real) große Erfolge. Nach dem ersten Akte der „Walküre" brachte ihm das Publikum eine stürmische Ovation dar. Unter den Darstellern waren die Italiener Elsa Roccancelli, Cirino und Nina Galo, der Franzose Rousselière und die Spanierin Maria del Camino de Bejar. Das europäische Konzert ist also wenigstens fern im Süd', im schönen Spanien wieder im Gange.

— Frida Kwast-Hodapp wurde zum Ehrenmitglied des Richard-Wagner-Vereins Darmstadt ernannt.

— Als Nachfolger Prof. Aberts hat der a.o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Breslau, Dr. Max Schneider, einen Ruf nach Halle erhalten.

— Fritz Koennecke wurde dem Großen Schauspielhause in Berlin als musikalischer Dramaturg verpflichtet.

— Leo Fall hat die Partitur einer Oper „Der goldene Vogel" vollendet. Der Komponist hat unter Zurückstellung jeder Tätigkeit für die Operette drei Jahre lang an ihr gearbeitet, sich somit zum mindesten als rara avis unter den gleich ihm Strebenden bewährt.

— Als Nachfolger Dr. L. Hörths, der, wie gemeldet, nach Berlin an die Staatsoper übersiedelt, ist Dr. Otto Erhardt (Düsseldorf) zum Oberregisseur am Württ. Landestheater in Stuttgart ernannt worden.

— Geh. San.-Rat Dr. Walter Pielke, dem bekannten Stimmarzt, Dozenten am akadem. Institut in Charlottenburg und früheren Leipziger und Berliner Heldentenor, ist der Titel eines Professors verliehen worden.

— Die ausgezeichnete Konzertsängerin Frau Band-Agloda hat eine große künstlerische Reise durch norddeutsche Städte mit außergewöhnlichem Erfolge beendet und ist zu einer zweiten Tournee verpflichtet worden.

— Neue Werke Roderich v. Mojsisovics wird die „Wiener Kammerkunst" unter Leitung von Millencovich zur Aufführung bringen: eine Serenade für Streichtrio, eine Violinsonate, eine Weihnachtskantate und Tenorlieder nach Dichtungen Greifs.

— Karl Jörn, vormals Tenor am Kgl. Opernhause in Berlin, hat sich in Amerika eine Farm gekauft. Wohl dem, der's kann!

— F. v. Weingartner, der gerne irgendwo draußen bei den „ehemaligen" Feinden Geld und Lorbeeren gesammelt hätte und deshalb einen wütenden Ausfall gegen die Deutschen machte, zu denen wir ihn selbst doch zu zählen gewohnt waren, will in Berlin dirigieren. Der „B. L.-A." legt ihm nun nahe, seinen „Fall" vorher aufzuklären. Fabelhaft nett vom „B. L.-A."! Und so entgegenkommend. . . . Ob wohl die Franzosen so viel „Objektivität" aufbringen würden?

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Paul Lange, Kaiserlich osmanischer Hofkapellmeister und Chef des türkischen Marineorchesters, der in der Türkei lange Jahre verdienstvoll gewirkt hat, ist in Konstantinopel gestorben.

— August Stoecklin, geb. 1873, Schüler des Straßburger Konservatoriums, Komponist von Kirchenmusik, Liedern, Klavierkompositionen und der Oper „Theodolinde" (Dichtung von G. Spetz, deutsch von O. Neitzel), ist in seiner Vaterstadt Isenheim gestorben.

— Die bekannte russische Sängerin Maria Dolina ist in Paris gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— R. Strauß' „Frau ohne Schatten" wurde nun auch in Köln aufgeführt. Die Stellung der Kritik ist natürlich geteilt. Die Gegner und auch die nicht unbedingten —ianer empfinden offenbar je länger je stärker die Artistik, die mangelnde Ursprünglichkeit der Musik und vor allem die langgezerrte, in Symbolistik erstarrte Dichtung Hofmannsthals als quälend.

— E. N. v. Reznicek's neue Oper „Blaubart" soll im Februar dieses Jahres in der Staatsoper in Berlin zur Uraufführung kommen.

— P. Graeners Oper „Don Juans letztes Abenteuer“ ist bei ihrer ersten Aufführung in Prag ohne starken Beifall aufgenommen worden.

— In Wien ist die neue Operette von Oskar Strauß, „Die Dorfmusikanten“, mit starkem Erfolg im Theater an der Wien aufgenommen worden.

— G. Puccinis Trilogie „Das Triptychon“ (die drei Einakter Der Mantel, Schwester Angelika, Ganni Schicki) sind am Auditoriumtheater in Chikago mit starkem Erfolge in Szene gegangen. Das Werk wurde zuerst in Rom gegeben.

— P. Mascagnis neue Oper „Si“ hat es in Rom nur zu einem Achtungserfolge gebracht.

— Im letzten Symphoniekonzert der Kapelle des Landestheaters zu Karlsruhe kam zur Uraufführung „Frau Aventiure“ (nach Scheffel), eine Ouvertüre von Hermann Noetzel, dem Autor der Oper „Meister Guido“. Von dem neuen Werk, das, mehr episodenhaft als einheitlich gegliedert, bald in zart getönten, bald in leuchtenden Orchesterfarben uns entgegentritt, geht eine starke, von innen heraus inspirierte Bildkraft aus, die an Intensität noch dadurch gewann, daß der Komponist selbst als Orchesterleiter in sinnfälligster Weise seine Schöpfung verlebendigte.

— Als örtliche Neuheit brachte Erich Band mit der Stuttgarter Chorvereinigung Bruckners Messe in f moll zur ersten Wiedergabe.

— Walter Giesecke, ein junger, begabter Pianist, brachte in der Darmstädter Sezession Werke neuromantischen Ursprungs, darunter Arbeiten Debussys, C. Scotts, M. Ravels und W. Niemanns, zur Wiedergabe.

— Karl Goepfart (Potsdam) hat mit seinen im Verlage W. Hille in Weimar erschienenen neuen Chören Helgoland, An das Leben, Morgenopfer und Legende (Ballade) in Weimar und Potsdam starken Eindruck gemacht.

— Zum 70. Todestage Konr. Kreuzers wurden in Donaueschingen des Komponisten (ungedruckte) Faust-Szenen durch den verstärkten katholischen Kirchenchor und die Solisten Gertrud Betzler und Prof. L. Feuerlein von Stuttgart zur ersten Wiedergabe gebracht. Das schöne und musikalisch wertvolle Werk, das aus 22 Einzelnummern besteht, die der Hofbibliothekar H. Burkard zu 7 Szenen zusammengestellt hat, fand lebhafte Anerkennung. Das Werk Kreuzers stellt in dieser Bearbeitung eine Bereicherung unserer dürftigen Literatur an kleineren Chorwerken dar. Auch ein ungedrucktes Quartett Kreuzers für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello fand viel Beachtung.

— A. Skrjabins 4. (Chor und) Symphonie (E dur) kam in Köln unter Abendroth zur ersten Aufführung.

— Das dritte, dem zeitgenössischen musikalischen Schaffen der Schweiz gewidmete Konzert der Tonhalle-Gesellschaft in Zürich vermittelte die Bekanntschaft mit zwei neuen Werken: einem Konzertino für Geige und kleines Orchester des Zürichers Walter Schultheß und einer viersätzigen Symphonie in C dur (Op. 31) von Volkmar Andreae.

Vermischte Nachrichten

— An Professor Beethoven. Nach den in Wien erscheinenden „Musikalischen Signalen“ ist in Wien ein Brief angekommen, den man für einen Scherz halten könnte, wenn er sich nicht wirklich in den Händen der Zeitung befinden würde. Er hatte folgende Adresse:

Wohlgeboren Herrn
Ludwig Beethoven, Professor am Konservatorium
Wien, 9. Bez., Schwarzspanierstr. 15, 1. Stock.

Der Briefträger, der diesen Brief auszutragen hatte, hat gewissenhaft Nachforschungen nach dem Adressaten angestellt, deren Resultat nachfolgender amtlicher „Vermerk“ auf dem Kuvert war: Adressat IX/3, Schwarzspanierstr. 15, jetzt unbekannt. Vor 92 Jahren wohnte hier ein Ludwig Beethoven, selbiger gestorben im Jahre 1827. Anfrage Konservatorium, Wien III/3.

Der Brief hat folgenden Wortlaut:

Wien, am 12. November 1919.

Sehr geerther Herr Professor

Es handelt sich darum ob Sie meine 16jehrige Tochter für die Oper ausbilden kennen. Ihre Opern haben mir sehr gut gefallen so das ich nur Vertrauen zu Ihnen sehr geehrther Herr Professor habe. Ich bezale alles was Sie verlangen den ich bin sehr reich auch 200 K. für die Lekzion. Möchten Sie das übernemen? da ich heute abreisen mus so bitte ich um Ihre Zuschrift.

Mit Hochachtung
(folgt genaue Adresse und Name)
Kolomea, Galizien.

(beigelegt 1 Stück 20-Heller-Briefmarke!)

Als Dokument der „galizischen“ (hm, hm!) Bildung von heute nicht ganz übel. Im übrigen hat der Briefschreiber doch auch Anspruch auf unsere Teilnahme: als offenbarer Kriegsgewinnler will er seiner Tochter den besten Unterricht geben lassen. Der Mann hat also, wenn auch nachträglich, sein Herz entdeckt und „Das Herz adelt den Menschen“, sagt Mozart. (Uebrigens — als Zusatz für die „Galizier“: Mozart, der die 200 Kronen für eine Lektion auch hätte gebrauchen können, erteilt gleichfalls keinen Unterricht mehr.)

Zu unseren Bildern. Wir bringen an anderer Stelle dieses Heftes eine Notiz über die durch die Gesellschaft der Musikfreunde veranlaßte Aufführung der Faust-Szenen Konradin Kreuzers in Donaueschingen. Sie fand statt zur Erinnerung an den 70. Todestag des Komponisten, der am 22. November 1780 zu Meßkirch in Baden als Sohn eines Müllers geboren wurde, Theologe werden sollte, als Jurist in die Matrikel der Universität Freiburg eingetragen wurde und sich 1800 nach dem Tode des Vaters ganz der Musik, die er schon früher eifrig betrieben hatte, widmete. Nach einem längeren Aufenthalte in Konstanz kam er 1804 nach Wien, wo er Schüler Albrechtsbergers wurde und als Komponist (ohne Erfolg) tätig war, bis 1810 sein Singspiel „Jery und Bätely“ einschlug. Ein zweites Singspiel, „Aesop in Phrygien“, wurde 1821 in Donaueschingen und später in Stuttgart aufgeführt. Seine Oper „Konradin“ verschaffte Kreuzer die Stellung eines Hofkapellmeisters in Stuttgart, die er 1817 mit der eines Kapellmeisters des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen vertauschte. Von 1822 ab war Kreuzer wieder in Wien, 1840—1846 wirkte er in Köln, dann wieder, drei Jahre lang, in Wien und siedelte schließlich nach Riga über, wo er am 14. Dez. 1849 starb. Kreuzer (so wird sein Name im Taufregister geschrieben) lebt heute noch durch einige Männerchöre, die Oper „Das Nachtlager in Granada“ (Wien 1834) und seine Musik zu Raimunds „Verschwender“ (Wien 1833).

Symphonie.

Ein nachdenklich Capriccio.

Im tiefen Dunkel liegt der Saal,
Jetzt bricht ein schwanker Mondenstrahl
Leis zitternd durch die weiten Räume
Und stört der Schläfer leichte Träume. —
Der breite Baß, er rüttelt sich,
Der Paukenschlegel schüttelt sich,
Voll Anmut klagt die zarte Flöte
Dem Cello ihre Liebesnöte.
Die Becken geben dumpfen Laut,
Fagott verwundert um sich schaut,
Die Geige und die Klarinette
Vereinen sich zum Kampfduette.
Oboe bricht des Schweigens Bann
Und fängt ein Lied voll Schwermut an,
Die große Trommel lärmt dazwischen,
Als wollte sie sie niederzischen. —
Was soll dies Toben und dies Schrein?
Der Mond blickt höchst verwundert drein.
Was wollen diese Musikanten,
Die hier in heißem Kampf entbrannten?
Es fehlt der Meister, der sie zwingt,
Der Dissonanz zum Wohlklang bringt,
Der rasch mit einem Wink der Hände
Dem wüsten Chaos macht ein Ende.
Das ist grad hier wie in der Welt:
Ein Mann auf rechten Platz gestellt
Weiß, wie er Widerstreben meistert,
Reißt mit, schafft Ordnung und begeistert
Was wirrer Töne Ueberschwang,
Wird klarer, herrlicher Gesang;
Aus vieler Wollen wohl beraten
Erwachsen rühmenswerte Taten. —
Nur in harmonischem Verein
Kann Kunst erblühen und gedeihn,
Und nur mit echten Geisteswaffen
Kann ja die Menschheit Großes schaffen.
O fänd' ein Volk doch stets den Mann,
Der alle zwingt in seinen Bann,
Was locker, fester knüpft und fester
Zu aller Guten Weltorchester.
Das wär' ein Tönen wundersam,
Wie's nie zu Menschenohren kam,
Das gäb in reinsten Harmonien
Die hehrste aller Symphonien.

Walter Kaehler (Berlin).

Besprechungen

Neue Lieder.

Hans Kleemann, Op. 1: Zwei Mädchenlieder; Op. 4: Vier Lieder. Verlag C. A. Klemm, Leipzig-Chemnitz.

Wer in Op. 1 schon so Ausgereiftes gibt, wie Hans Kleemann, dessen Name muß man sich merken. Gleich im Mädchenlied beweist er, daß er

aus dem einfachsten Stoffe — ohne gegen den Stil zu verstoßen — etwas zu machen weiß, daß er sich durch die Gleichheit des Textrhythmus nicht an eine gleiche Einform in der Musik gebunden fühlt und es ausgezeichnet versteht, sich in der Beschränkung als Meister zu zeigen und allerliebste Melodien zu schreiben weiß. Das Lied „Mädchenwünsche" (Op. 1 Nr. 2) in seiner fast klassischen Form und von rührend einfacher Melodie, ist sehr zum Vortrage geeignet; ein dankbareres Lied in anspruchsloserem Gewande findet man kaum ein zweitesmal. Op. 4 enthält ernste Lieder. In „Der weiße Mond" ist der ganze Reichtum Verlainescher Poesie musikalisch mitempfunden und fast übertroffen. In den übrigen Liedern begegnet man guter Tonmalerei; scharfe Kontraste sind vermieden, bei aller Vielgestaltigkeit des Ausdruckes. Edel ist die Tonsprache. Man hat es hier mit einem Komponisten von bedeutender Begabung zu tun.

*

Hermann Zilcher, Op. 41: Drei Gedichte von Richard Dehmel für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Edition Breitkopf Nr. 5120.

Selbst die Namen Dehmel und Zilcher sind in Einklang zu bringen; der Komponist muß es nur verstehen, aus des Dichters Schaffen das herauszugreifen, das in seiner Seele eine Saite miterklingen läßt. Wie schwermütig und doch trostreich hat Zilcher das Gedicht „Die Verhüllten" vertont und ein formvollendetes Lied daraus geschaffen, das im Hörer nachklingt und unvergessen bleibt! Man muß, wie er, vertraut mit der Natur sein und ihr die Klänge abgelauscht haben, um Naturerlebnisse so gestalten zu können, wie er es in diesem Liede tut. Von langsam gleitenden Begleitfiguren gestützt und ruhig fließender Stimmführung ist das Lied „Gleichnis", während „Deutscher Liebe Lobgesang" mehr auf Wirkung hin gearbeitet ist, aber dennoch in jedem Takte verrät, daß es von einem Meister geschrieben ist, der aus einem unversiegbaren Quell Erhebung und Erbauung spenden kann.

*

Karl Aeschbacher: Aus den von uns in Heft 22 (40. Jahrgang) besprochenen Liedern des sehr begabten Schweizer Komponisten (Op. 13, 14, 15 und 16) sind nun einige auch einzeln im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Wir wollen nicht versäumen, nochmals auf diese vortrefflichen Kompositionen hinzuweisen und sie zum Studium zu empfehlen.

*

Max-Reger-Liederalbum für eine mittlere Singstimme und Klavier. Bote & Bock, Berlin.

Mit dem Wunsche, den Liederkomponisten Reger auch dem nicht an moderner Liedkunst geschulten Laien vertraut zu machen, hat Franz v. Hößlin dieses mit einem Vorwort versehene Album herausgegeben. Es enthält Lieder aus Op. 66, 68, 70, 75 und 95, denen zwei weitere aus Op. 76 (den Schlichten Weisen) des Vergleiches wegen beigefügt sind. Aus dem reichen Schaffen Max Regers ist hier in gedrängter Form eine vortreffliche Auswahl geboten, die es dem Musikfreund ermöglicht, das Regersche Lied kennen zu lernen, und es kennen, heißt auch es lieben. „Das Dorf", „Leise, leise weht ihr Lüfte" und anderes sind darin aufgenommen. Die mit feinstem Verständnis der Regerschen Muse hier in gutem Drucke gegebene Auslese dürfte jedem eine willkommene Gabe sein.

*

Alfred Kunert: Kinderlieder und Lieder für Kinder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung; 2 Hefte. Stern-Verlag, Potsdam.

Ein lichter Sonnenstrahl leuchtet aus diesen einfachen Liedern, die sehr innig empfunden und hübsch gesetzt sind. Sie sind z. T. (wie ja ihr Titel sagt) geeignet, den lieben Kleinen vertraute Weisen zu werden, z. T. aber auch dankbare Vortragsliedchen für Sängerinnen mit kleinen Stimmen und einem Herzen für die Kinderwelt.

*

Richard Kügele, Op. 294: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag Rudolf Adelhorst, Hamburg 6.

An diesen Liedern ist die Strömung der Zeit vorbeigerauscht, ohne sie zu berühren, ohne irgendwelche Spuren zurückzulassen. Es sind schlichte Gesänge, die an das Können des Ausführenden und die Aufnahmefähigkeit des Hörers keinerlei Ansprüche stellen, und des Beifalls eines gewissen Publikums, dessen musikalisches Empfinden in der guten alten Zeit wurzelt, sicher sein dürfen.

*

Walter Katz: „Hab Sonne". Verlag Joh. Haber, Duderstadt.

Wollte der Komponist ein Lied schreiben, das des Vergleichs mit guten Liedern gewürdigt werden soll? dann muß ich eine durchaus ablehnende Haltung einnehmen; war es ihm aber darum zu tun, die Sorte Lieder wie „Sei gegrüßt du mein schönes Sorrent" usw. zu bereichern, dann gehört die Besprechung des Liedes nicht hierher. Nur eines sei dem Musikbeflissenen gesagt: lassen Sie die Hände von Cäsar Flaischlen. —r.

Neue Melodramen.

Armin Knab, Op. 20: In Bulemans Haus, Melodram, bezw. Pantomime mit Melodram für Klavier. Speka-Verlag, Leipzig. 3,50 Mk.

Die deutsche Melodramliteratur erfährt hier eine Bereicherung, welche um so bemerkenswerter erscheint, als sie von der üblichen Form ganz und gar abweicht. Keine neue Gattung, und doch ein Sonderfall. Wenn auch Storms Gedicht an und für sich schon zur lebendigen Gestaltung herausfordert, so zeigt doch Knabs Versuch eine bemerkenswert glückliche Lösung des Problems, das hier gegeben war. Seine untermalende Musik ist greifbar echt und plastisch und verleugnet dennoch nicht ihren Charakter feiner und glücklicher Stimmungsmalerei. Der Inhalt des Gedichtes erscheint in knappsten Mitteln so überzeugend ausgedrückt, daß man auch der pantomimischen Darstellung fast ohne sonderlichen Verlust entraten kann, wenngleich auch gerade in ihr wiederum eine denkbar feine Wirkung liegen muß, die zum mindesten unsern Vertreterinnen der jüngsten Muse, des Tanzes in seiner heutigen künstlerischen Form, ein willkommenes Objekt zur feinsinnigen Ausnutzung bieten müßte. Eine feine, melodische Musik, vom Rhythmus der Verse getragen, in durchsichtiger Konstruktion aus ein paar Grundakkorden, einem einzigen Motiv konsequent herausentwickelt, von jener undefinierbaren Empfindung getränkt, wie sie die neue Aera in denkbar einfachsten Klangkombinationen zu bestimmen weiß, dazwischen ein ganz einfacher Ländler, der Schubert abgelauscht sein könnte, — dies das musikalische Gewand des liebenswürdigen Werkchens. Technisch kaum sonderlich anspruchsvoll, verlangt doch diese Musik eine gewisse liebevolle Vertiefung, und man wird Knab gut genug kennen, um nicht zu wissen, daß er auch hier trotz mancher bloß malerischen Ausschmückungen eine innere Beteiligung voraussetzt, die sich dann jedoch um so schöner belohnt. Hat die Gattung des Melodrams auch schon mancherlei mehr oder minder wertvolle Abzweigungen hervorgerufen, so wird man doch auch gerade diesem zartmärchenhaften, lyrisch-stimmungsvollen seinen Zauber nicht absprechen können, der nicht zum wenigsten in einer absoluten Verneinung alles durchaus Theatermäßigen, Dramatischen liegt. Vornehme Kleinkunstbühnen und auch Hausaufführungen (in besserem Sinne!) würden sich des Werkchens gewiß zu besonderem Dank annehmen. R. Witt.

Neue Orgelmusik.

Alexander Jemnitz: Introduktion, Passacaglia und Fuge für Orgel. Op. 1. (München, Wunderhorn-Verlag.)

Ein interessantes und reifes Werk. Daß Jemnitz, der den Lesern der „N. M.-Ztg." schon durch einige Aufsätze bekannt ist, der Regerschen Schule angehört, sieht man dem Notenbild seiner Musik auf den ersten Blick an; wie Hasse, Hoyer und Joseph Haas (in seinen früheren Werken) bedient sich Jemnitz vollkommen der kontrapunktischen Ausdrucksformen Regers, die er in der harmonischen (nicht ebenso in der thematischen) Ausladung noch zu steigern weiß. Die Passacaglia ist ganz nach Regers Op. 63 (f moll) gearbeitet, persönlicher ist die kapriziöse Einleitung und die Fuge (scherzando, C dur) mit der unvermeidlichen Steigerung vom pp zum ff und Grave des Schlusses. Geistreiche Musik — aber, ach wie kalt! Ich glaube nicht, daß die Weiterentwicklung der Orgelmusik auf dieser Linie liegt.

H. Keller (Stuttgart).

Neue gesangspädagogische Literatur.

G. Schott: Vom Widerschein des Unbekannten. 1. Heft: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Gesang? München, Chr. Kaiser, 1919.

Aus dem letzten Sätzchen des Titels geht hervor, daß Schott vom Ende des Studiums sprechen will. Seine Empfindungen und symbolischen Vergleiche sind nur für einen mit vollendeter Technik ausgestatteten Sänger von Wert, während sie auf Anfänger verwirrend wirken können. Senkt sich, wie Schott sagt, der Ton des Sängers von oben herab und findet keinen Halt in der Brust, so klingt die Stimme ungesund. „Die Natur sich frei und ungehindert auswirken lassen" — —, leider ist es gerade diese, die dem Singenden meist ungeahnte Hemmnisse in den Weg legt und die zu beseitigen — auf natürlichem Weg — die erste Aufgabe des Lehrers ist. Dann erst vermag der Schüler seinen Ton zu vergeistigen und zu beseelen. — Eine Zufallssache kann das „Singen" nie sein, sondern stets bewußtes, sicheres „Einstellen" und Können. „Arbeitsnachweis für Kräfte, die viel zu lang schon müßig waren" — —. Sehr gut! Suche diese in deiner Brust und in deinem Kopf und habe dazu eine Seele! Also, wer keine technischen Schwierigkeiten mehr zu überwinden hat, lese aufmerksam dieses viel Gutes und Schönes enthaltende Schriftchen. —tz—.

*

Otto Brömme: Vollendete Stimmbildung. Verlag der K. d. G., Sprendlingen bei Frankfurt a. M.

Ein stolzer Titel! Der Verfasser hat viel gelesen und gesucht, sich aus dem Chaos der Tausende von Methoden auf einen festen Boden zu retten. Prof. Engels Unterrichtsart ist Brömmes Ausführungen zugrunde gelegt und soll damit verewigt werden. Sehr richtig ist die Forderung von wissenschaftlich und musikalisch gründlich gebildeten Lehrern. Brömme redet viel von Negativem, das wir alle zur Genüge kennen. Neu ist der Ausdruck „Gegendruck", sicher eine zu begrüßende fortschrittliche Einsicht in die Notwendigkeit eines solchen für den Singenden. Was aber B. von Lippen, Mund, Wangen 2c. sagt, sind äußerliche Mittel und Fragen zweiter Ordnung. — Das wichtigste ist eine bewußte Resonanz in Kopf und Brust und tadellose Atemführung. Gerade diese Punkte sind etwas nebensächlich behandelt, während das Büchlein sonst viel Wahrheiten enthält und ein ernstes Suchen und Wollen zeigt. —tz—.

*

Albert Hieber: Betrachtungen eines alten Gesanglehrers. (1918.) Mannheimer Vereinsdruckerei.

Weise Betrachtungen eines Siebzigjährigen, die auf große Erfahrung und Liebe zum Kunstgesang hinweisen! Vier Punkte werden sehr gut behandelt: Diagnosen, Krisen, Uebergang und Volksgesang. In klaren, kurzen Worten klärt der Verfasser auf über die wichtigsten

Dinge des Singens. Diagnosen: Hieber sucht wie Müller-Brunow nach dem primären Ton und entwickelt die Stimme ganz richtig auf Grund desselben. Krisen: Ein Glück, daß ein solch berufener Erfahrener diese als unvermeidlich, ja heilend bezeichnet, ausgenommen von den Krisen, die durch falsche Methoden entstehen. Auch Uebergang und Volksgesang finden in dieser Schrift entsprechende Würdigung. Besonders noch seien die Warnungen an junge dramatische Talente als sehr empfehlend hervorgehoben. Eine sehr lehrreiche „Verständigung über den Bel canto" findet der Leser als Einleitung des Buches, das hiemit jedem Gesangsbeflissenen bestens empfohlen sei. —tz—.

Neue Bücher.

Wilh. Altmann: Orchesterliteraturkatalog. F. E. C. Leuckart, Leipzig 1919.

Altmann bietet in diesem 197 Seiten starken Bande ein Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchesterwerken, also Symphonien, Suiten, symphonischen Dichtungen, Konzerte für Soloinstrumente, und ergänzt diese Angaben durch die Aufführung der hauptsächlichsten Bearbeitungen. Das Buch ist ein Gegenstück zu des Verfassers „Kammermusikliteratur" und wird bald wie dieses ein unentbehrliches bibliographisches Hilfsmittel werden. Die Bedeutung des Buches für theoretische und praktische Zwecke liegt zu sehr zutage, um darüber noch besondere Worte zu verlieren. Altmann hat diese mühevolle Aufgabe mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit gelöst und so sei seine Arbeit angelegentlich empfohlen.

*

Leopold Hirschberg: Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker. Aufsätze zur vaterländischen Musikgeschichte als Zeitbild zusammengestellt. Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg 1919.

Hirschberg hat in dem vorliegenden, vortrefflich ausgestatteten Bande 33 Aufsätze, die zuerst an allen möglichen Stellen veröffentlicht wurden, zusammengestellt. Sie geben ein übersichtliches Bild dessen, was die großen Meister der Tonkunst an kriegerischer oder vaterländischer Musik schufen. Die kritische Sonde da und dort anzulegen, wäre wohl notwendig, wenn die Aufsätze nicht im Anschlusse an bestimmte Ereignisse des Krieges und unter der Einwirkung des Krieges überhaupt geschrieben wären. Was ich meine, ist dies: wenn Hirschberg etwa den Engländern jede Befähigung für die Musik abspricht und Purcell einen weißen Raben nennt, so war das 1914 begreiflich und entschuldbar, hält aber der wissenschaftlichen Prüfung nicht stand. Andererseits ist es jedoch nicht nur fesselnd, diese frisch und gut geschriebenen Aufsätze zu lesen: sie geben auch ein lehrreiches Bild unseres damaligen Denkens und Fühlens und vermögen sicherlich auch allen, die sich auf dem in ihnen behandelten Gebiete theoretisch oder praktisch unterrichten wollen, ein zuverlässiger Führer zu werden. Die Gesinnung, aus der das Buch und seine Teile entstanden, ist eine erfreuliche: das warme und ehrliche Bekenntnis Hirschbergs zur deutschen Kunst wird ihm hoffentlich viele Freunde werben.

*

Nelly Diem: Beiträge zur Geschichte der Schottischen Musik im 17. Jahrhundert nach bisher nicht veröffentlichten Manuskripten. (Dissertation.) Komm.-Verlag Hug & Co., Zürich-Leipzig 1919.

Die Verfasserin hat sich mit dieser Untersuchung der ältesten schottischen Musikmanuskripte ein großes Verdienst erworben. Sie geht von der Tatsache der Beliebtheit der schottischen Lieder aus und legt ihre Eigenart ausführlich dar. Erste Sammlung solcher Melodien im 17. Jahrhundert: es sind Tabulaturen ohne Texte, deren Deutung (ob ursprünglich instrumental oder vokal usw.) schwierig ist. Verf. verfolgt kurz die Musikgeschichte Schottlands und kommt auf die handschriftlichen Quellen zu sprechen. Von 9 untersuchten, in Edinburgh und sonstwo bewahrten Handschriften sind 5 in französischer Lauten-, 1 in Violintabulatur und 3 in moderner Notation überliefert. Das älteste ist das Rowallan-Manuskript, das in die Zeit von 1612—28 gelegt wird (Sir W. Marc's Lute-Book, College Library in Edinburgh). Es wird wie die übrigen ausführlich beschrieben. Der Inhalt der Handschriften besteht zum Teil aus „Lehngut", importierten Instrumentalformen (Tänzen) und Bearbeitungen von Liedern usw. Eines der Stücke ist eine der beliebten Schlachtmusiken. Die Untersuchung über das „Eigengut", also die Stücke schottischen Ursprungs, gestaltete sich deshalb schwierig, weil die Aufzeichnungen von Liebhabern, nicht von Berufsmusikern herrühren, weil ethnographische Treue gar nicht in deren Absicht liegen konnte und weil rhythmische Zeichen oft fehlen und die Melodien vielfach nur als solche, also ohne harmonische Sätze, angegeben sind. Die Verfasserin untersucht nun die „schottischen" Melodien nach ihren Intervallen usw. und stellt fest, daß sie meist in Dur stehen mit Auslassung der 4. und 7. Stufe, während die in Moll stehenden Melodien die 2. und 6. Stufe auslassen (Pentatonik). Doch fehlen sie nur selten ganz, erscheinen aber vorwiegend als Durchgangs- oder Wechselnoten. Der nächste Abschnitt der Schrift bringt rein Philologisches, Texte und Untersuchungen über die Gedichte. Der Anhang bietet eine Bibliographie in chronologischer Folge. Ihm folgen 31 Seiten Musikbeilagen.

*

E. Bagier: Eine Auslegung: Anregung zur Alpensymphonie (von R. Strauß). C. H. Jatho, Berlin 1916.

Eine Ergänzung zu der Analyse des Werkes, die Steinitzer bei Leuckart hat erscheinen lassen. Kann ich mich auch weder ihrem Ausgangspunkte noch ihren Ausführungen im einzelnen anschließen, so möchte ich die gut und mit warmem Anteil geschriebene Arbeit Bagiers doch zur Einführung empfehlen. Ueber die Technik der Alpensymphonie, über die im übrigen vorderhand wohl die Akten geschlossen sind, läßt sie sich nicht aus; was Bagier gibt, ist eine allgemeine Einführung in den Geist des Werkes, wie er ihn sieht und erfaßt.

*

Fel. Günther: F. v. Weingartner. Eine Studie zur Psychologie der modernen Musik. C. H. Jatho, Berlin 1917.

Auch diese Studie geht uns mit starker Verspätung zu. Günther gehört zu den stärksten Lobrednern Weingartners, denen ich noch begegnet bin. Er spricht vom „Genesius" als einem Opfer der Kritik, die in der Kompositionstätigkeit W.'s eine Gefahr für sein Wirken als Dirigent erblickt habe. Ich begreife, daß sich der Satz rechtfertigen läßt. Günther verfolgt W.'s Schaffen von den Klavierstücken Op. 1 an, in denen der Romantiker zum ersten Male zur Oeffentlichkeit sprach, über die ersten Opern, die W. im Ringen gegen Wagnerschen Einfluß zeigen, den Genesius, in dem der Verismus der neunziger Jahre sich meldet, dessen Musik aber „edel in der Linie", „vornehm", „sorgfältig" und ohne „knallige Farben" in den Höhepunkten ist. Den Wagnerschen Einfluß erkennt G. im Genesius auch bedingt an, doch sieht er den Komponisten hier auch schon vom Bayreuther wegrücken. Weiter geht G. auf W.'s orchestrales Schaffen ein, wie an anderen Stellen seiner Schrift den Kritikern W.'s einen und den andern Hieb versetzend und den Weg anzeigend, wie seiner Ansicht nach sich W.'s Entwicklungsgang in logischer Folge aufbaute, der über symphonische Dichtungen zur Symphonie führte. Hier bekommt auch Kretzschmar eines auf den professoralen Zeigefinger (wegen des Angriffs auf den Walzer in der dritten Symphonie) — Ausführungen, die im Prinzip sicherlich richtig sind. Den Beweis dafür, daß W.'s dritte Symphonie „die uns seine Philosophie verkündet", mit einem Walzer schließen mußte, hat G. freilich nicht erbracht. Weiter behandelt er die Kammermusik, die Orestie, Kain und Abel, die Faust-Musik (deren Herauswachsen aus der „ehernen Melodie faustischer Gedanken" ich beim besten Willen nicht anzuerkennen vermag), Dame Kobold. Schlußbemerkungen gehören den Liedern Weingartners. Die letzten Werke Weingartners sind also noch nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen. Ob man übrigens „psychologisch" (allzuviel bemerke ich in Günthers Schrift davon überhaupt nicht) die Entwicklung Weingartners bis zu der Stufe, die sie heute erreicht hat, ganz wird darlegen können, möchte ich bezweifeln. Zum mindesten müßte ein anderer Ausgangspunkt gefunden und die Besonderheit der Begabung Weingartners und ihre Grenzen aufgezeigt werden. Das aber setzt eine objektive Bewertung voraus. Und die wollte Günther vermeiden. Als ein subjektives Urteil über den Komponisten, das in Einzelheiten viel Schätzbares enthält, kann man die kleine Schrift gar wohl gelten lassen. W. N.

*

Ueber Hausmusik (Ratgeberschriften des Dürer-Bundes, Heft 2). München, Georg D. W. Callwey. 3 Mk.

Um einem ernsten und immer wieder fühlbaren Mangel fürs erste abzuhelfen, veröffentlicht der Dürer-Bund eine kleine Schrift über Hausmusik. Gerade die Hausmusik, der wir künftig wieder eine gesteigerte Aufmerksamkeit und Pflege zuwenden müssen und sollen, bedarf auf jede Weise der tatkräftigsten Förderung und Anregung; und wenn wir auf der negativen Seite die Verbannung aller musikalischen Schund- und minderwertigen Salonmusik fordern, so sind wir auf der positiven Seite zu greifbaren Gegenvorschlägen und zur Angabe entsprechenden „Ersatzes" verpflichtet. Ist doch zumal die durchschnittliche Literaturkenntnis bei Laien (wie auch bei Künstlern) zumeist sehr gering und befähigt in den seltensten Fällen, selbständig das Rechte zu treffen und zu finden, vielmehr bleibt die Mehrheit auf Winke und Ratschläge angewiesen. Hier nun will die besagte Schrift einspringen und den ersten Versuch einer Hausmusikliteratur wagen. Einem solchen Versuch werden natürlich immer Mängel und Fehler anhaften (vor allem der neueren Musik gegenüber), denn der Schwierigkeiten sind gar viele, ganz abgesehen von der Verschiedenheit der Geschmäcker. Das darf jedoch nicht daran hindern, von vornherein darauf zu verzichten, denn ein gewisser Kanon läßt sich doch fixieren und erreichen. Und so begrüßen wir die Tat des Dürer-Bundes und wünschen ihr eine weitere Verbreitung, ein segensreiches Wirken und — eine baldige erweiterte und ergänzte Neuauflage.

Vor allem unter der neueren Musik vermißt man doch vieles, um so mehr, als in dieser Hinsicht zweifellos recht Gutes die letzten Jahre geleistet worden ist. Ich erwähne nur z. B. den Wunderhornverlag, den Jathoverlag und Tischer & Jagenberg (Köln), die reichlicher hätten ausgebeutet werden können. Jos. Haas mit seinen entzückenden Hausmärchen u. a. m., Hausmusik reinsten Wassers, bleibt unerwähnt. Auch die Rubrik „Kunstlieder" scheint mir sehr verbesserungsbedürftig, ebenso die Angabe von Schriften über Klavier und Klaviermusik (Bach, Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen, Ruthardt, Wegweiser durch die Klavierliteratur, Prosniz, Handbuch der Klavierliteratur, Riemann, Klavierlexikon, Schmitz, Klavier usw. sind nicht vorhanden!). — Von Ungenauigkeiten erwähne ich Thuilles Lobedanz statt Lobetanz, unter Cornelius' Opern Gudrun statt Gunlöd (oder soll wohl heißen: Draeseke, Gudrun). Bei den Klavierauszügen macht sich eine einseitige Bevorzugung der Universaledition geltend. Das ganze Kapitel ist sehr ungleichwertig. — Bei diesen Einzelheiten möchte ich es bewenden lassen. Hoffentlich gelingt es dem Dürer-Bund in einer baldigen Neuauflage den Versuchscharakter abzustreifen.

Lossen (Darmstadt).

Schluß des Blattes am 17. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 15. Januar, des nächsten Heftes am 29. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920/Heft 9

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Einführungen in musikalische Kunstwerke.

Von Dr. Hans Mersmann.

Wir haben uns daran gewöhnt, bei dem Besuch eines Symphoniekonzerts ein Programmbuch mit thematischen Analysen der gespielten Werke zu erstehen, in den meisten Fällen wohl, ohne uns darüber klar zu sein, ob wir eine Erklärung oder Beschreibung der betreffenden Werke eigentlich haben möchten. Vielleicht sogar in vielen Fällen, ohne sie überhaupt ernst zu nehmen, wenn es sich nicht gerade um eine Erstaufführung handelt. Und hier? Was sagt uns eine Einführung in ein Werk der absoluten Musik, wie weit ist sie möglich, wie weit nötig, wie weit gut? Alle diese Fragen steigen mir auf, indem ich fast ein halbes Hundert solcher Konzerterinnerungen vor mir habe und mich frage, von wie vielen unter ihnen ich einen wirklichen Nutzen hatte. Die Frage ist wohl wichtig genug, um verallgemeinert zu werden. Denn es gibt nur eine Wahl: wir fassen die Einführung als gewohnte Attrappe im Rahmen eines Konzerts auf, oder wir betrachten sie als ein wichtiges erziehendes Moment. Ein Mittelweg: in ihr eine bequeme Orientierung über das „Hauptsächlichste" zu sehen, den Inhalt einer Symphonie in Form einiger mit Poesie überzuckerter Pillen eben noch mitzunehmen, vielleicht gleichzeitig mit einem Gespräch über andere Dinge, ist in höchstem Grade gefährlich, wenn auch besonders beliebt.

Wenn wir im Konzertsaal täglich wieder von neuem sehen, wie diese zuletzt beschriebene oberflächliche Art, eine Einführung zu benützen, überwiegt, ist wohl die Frage berechtigt, ob wir diesem System überhaupt ein Daseinsrecht zuerkennen können. Wer hat es nicht schon bei einer symphonischen Dichtung erlebt, daß die Hörer um ihn herum in konzentriertester Tätigkeit über ihr Programm gebeugt saßen und die Stelle zu finden suchten, wo die Musik sich eben befand. Von dieser hörten sie vor angestrengtester geistiger Arbeit überhaupt kaum noch etwas, und vor allem: als das Stück zu Ende war, waren sie selbst gerade erst in der Mitte oder umgekehrt. Hier könnte man die Hauptschuld freilich in dem ästhetischen Problem einer Programmusik sehen, welche ohne Kenntnis des Programms nicht verstanden werden kann, aber bei der absoluten Musik ist es gerade so.

Um die oben gestellten Fragen nach dem Werte und der Berechtigung einer Einführung zu beantworten, ist es nötig, den Rahmen etwas weiter zu spannen. Die Konzerteinführungen sind beschreibende Analysen der Werke, welche sie behandeln, sie stehen neben den Analysen der Biographien oder rein pädagogischen Erklärungen in der Reihe der Versuche: den Inhalt und die Entwicklung von instrumentaler Musik in Worten auszusprechen, die wir nach den Anregungen H. Kretzschmars als „musikalische Hermeneutik" bezeichnen. Sie sind daher problematisch, insofern die Hermeneutik es bis heute überhaupt ist, und die Fragen und Forderungen, die sich bei ihrer Betrachtung einstellen, gehen zum großen Teile das weitere Gebiet der ganzen Musikästhetik an. Trotzdem wollen die folgenden Zeilen versuchen, das Problem nur vom Standpunkt der Konzerteinführung zu fassen, und die Frage zu stellen, wie weit solche Einführungen möglich sind, und welche Forderungen an sie gestellt werden müssen, um sie zu brauchbaren Mitteln der Aufklärung und Erziehung zu machen.

Wir sehen uns zunächst einmal genauer, als wir es sonst wohl taten, ein solches Programmbuch an. Vor mir liegt ein Programm eines Berliner Philharmonischen Konzertes von 1912 mit einer Einführung in die Siebente von Beethoven aus der berufenen Feder Paul Bekkers. Wenn ich wiedergebe, was diese Einführung über den Schluß des langsamen Satzes sagt, so darf ich annehmen, damit die Idee der Konzerteinführung an ihrer besten und sichtbarsten Stelle zu kennzeichnen:

„Weiter setzt sich der Gesang der Klarinette fort, moduliert nach C dur, wandelt sich plötzlich in hartgestoßene, abwärtsstürzende Rhythmen um, die in scharf akzentuierten Ausrufen der Streicher, Blech-, zuletzt Holzbläser endigen. Dann beginnt das Hauptthema von neuem. In dumpfen Pizzicati hallt es aus den Bässen, Flöte, Oboe und Fagott führen den Gegengesang. Ein zart verschleiertes Fugato der Streicher spinnt sich zum letzten Fortissimo hinüber, das Thema ohne Gegenmelodie ertönt aus den Violinen, während sich im Holz die Sechzehntel des Fugato fortsetzen. Wieder erscheint der A dur-Satz, in dessen Schluß das erste Thema hineintönt. (Beispiel) Der weitere Verlauf des Satzes, in großer Linie überblickt, zeigt ein auf wechselnder Verwendung dieser Themen basiertes, riesenhaft anschwellendes Crescendo, das in der Coda den Höhepunkt erreicht: auf- und abstürmende Terzengänge kreuzen sich und in wirbelnden Läufen eilen die Violinen zum Schluß." Ich füge hinzu, daß die Begriffe „Hauptthema" und „Gegengesang" im ersten Teile der Einführung erklärt und in Notenbeispielen angegeben worden sind, und stelle nun von neuem die Frage: Was gibt diese Analyse jemandem, der den Satz nicht oder nur oberflächlich kennt? Denn an den Kenner werden sie schwerlich in erster Linie gerichtet sein.

Wenn man scharf hinblickt, sieht man die Entstehung einer solchen Einführung plastisch vor sich. Der Verfasser folgt der Partitur mit der Feder und gibt alles an, was ihm für den Verlauf des Satzes wesentlich erscheint: den Gesang der Klarinette, eine Modulation nach der Paralleltonart, einen Wechsel des Rhythmus, neue Veränderungen der Instrumentation, den Wiedereinsatz des Hauptthemas, des Gegengedankens, den Eintritt einer Fugatoepisode. Das heißt: alle wesentlichen Veränderungen der Klangfarbe, der thematischen Eintritte, der harmonischen und der rhythmischen Grundlinie, der Dynamik, verbunden mit gelegentlichen Hinweisen auf ihre ästhetische Wirkung („dumpfe Pizzicati"). Wir wollen uns nun in die Lage eines ernsten, suchenden Lesers versetzen. Was erfährt er, wenn er die Einführung *vor* dem Beginn des Satzes liest? Eine große Fülle von Einzelfeststellungen aus den Gebieten der Formenlehre, der Theorie, der Instrumentation usw., die er niemals zu behalten, noch weniger in Beziehung zum Gehörten zu bringen vermag. Und was erfährt er, wenn er (was ich verneine) imstande wäre, die Einführung *neben* der Musik in sich aufzunehmen? Ich glaube, wir müssen zugeben: nichts, was

er nicht, ein einigermaßen geschultes Ohr und eine leidliche Auffassungsgabe vorausgesetzt, auch so hören würde. Denn auch, daß die Rhythmen an der eingangs zitierten Stelle „abwärts stürzen" und die Baßpizzicati eine „dumpfe" Wirkung haben, wird ihm schwerlich entgehen. Wie aber soll eine zweckmäßige Einführung beschaffen sein, wenn nicht so?

Ich zitiere zunächst noch ein wenig weiter: „Die Bässe singen pianissimo das düstere Hauptthema. Aber der Schmerz findet noch beweglichere Fürsprecher. Oboe und Klarinette mit langem Atem, die zitternden Geigen und darunter die Bässe führen die Klagen fort. Das wächst an. Das Horn wird beredt. Und schon spricht, die Tragik beiseiteschiebend, die Weltlust. In wiegendem Schritt der Bratschen und Klarinetten kommt sie herangezogen, die Celli bringen im Ländlerrhythmus Wien ihre Huldigung dar. Die Geigen schwelgen im Wohlklang. Da dröhnt das Schicksal urplötzlich herein. Was eben noch Helle und Weichheit war, wird nun in herbe Rhythmen umgeschmiedet."

Ich entnehme diese Einführung (ohne Themenangaben!) in den ersten Satz der Unvollendeten Symphonie von Schubert dem Programmbuche des achten Konzerts der Berliner Freien Volksbühnen 1918; ihr Verfasser ist Adolf Weißmann. Diese Art der Erklärung ist stark gegensätzlich zu der vorher beschriebenen. Auch sie bringt noch viele Einzelheiten, aber diese Einzelheiten weisen immer nur auf ein Element hin: die Farbe. Und dann sind sie nicht Selbstzweck, sondern die Kennzeichnung jeder einzelnen Farbe ist mit einem Ausdruck verbunden. Und — das ist das Wesentliche — diese Umreißung des jeweiligen Ausdrucks, das ist: des Inhalts, ist in dieser Einführung zum leitenden Gesichtspunkte geworden. Wenn die vorher gestellten Fragen hier wiederholt werden sollen, so fällt ihre Beantwortung anders aus. Der Hörer wird zwar auch hier noch nicht in der Lage sein, die einzelnen Erscheinungen zu fassen oder gar mit dem tatsächlichen Eindruck zu verbinden, aber er wird eins aus dieser beschreibenden Analyse entnehmen können: daß es sich in den ersten Gedanken um einen sich immer mehr steigernden Ausdruck des Schmerzes handelt, welcher unvermittelt durch einen wohllautenden Gegengedanken unterbrochen wird, daß diese Unterbrechung aber nur eine scheinbare ist und die Grundstimmung mit plötzlicher starker Gewalt von neuem einsetzt. Und, um es gleich vorwegzunehmen: das ist das Wesentliche!

Es liegt mir fern, die beiden Analysen oder gar ihre Verfasser gegeneinander auszuspielen. Das wäre schon insofern ganz ungerechtfertigt, als beide Einführungen für die Arbeitsrichtung ihrer Verfasser durchaus nicht ganz typisch sind. Ich griff sie heraus, um an ihrer Gegenüberstellung die Erkenntnis zu gewinnen, daß der Sinn einer Einführung nur darin liegen kann: auf die inhaltliche Entwicklung des Werkes hinzuweisen. Ich glaube, das erste Beispiel kann davon überzeugen, wie wenig eine auf Einzelheiten eingehende Beschreibung nutzen kann, selbst wenn sie noch so scharf beobachtet und alles Gesehene noch so klar einstellt. Diese Einzelheiten sind es ja gerade, die wir auch ohne Hilfe hören, durch deren Teilwirkungen wir ganz von selbst getroffen werden. Was wir brauchen, ist also nicht ein erneuter Hinweis auf Einzelheiten, selbst wenn dadurch neue Begriffe wie Fugato o. ä. in den Kreis unserer Erfahrungen einträten, sondern gerade im Gegenteil: deren Ueberwindung. Und dies kann nur dadurch geschehen, daß eine Erklärung uns hilft, die große Entwicklungslinie klar zu erkennen, uns gewissermaßen ein inneres Programm zu geben, und zwar von einer Konzentration und Faßlichkeit, daß wir es vor dem Hören eines Satzes oder besser eines ganzen Werkes mühelos in uns aufnehmen können und mit dem Gehörten zwingend notwendig verbinden müssen.

Das Ziel ist klar und wird wohl auch kaum bestritten werden können, nur der Weg ist nicht einfach. Daher muß ich auf ihn noch eingehen. Die Schwierigkeiten, die inhaltliche Entwicklung eines musikalischen Kunstwerks so zu beschreiben, daß diese Beschreibung Anspruch auf Allgemeingültigkeit hat, sind außerordentlich groß. Sie erstrecken sich im Grunde gar nicht so sehr auf das Beschreiben, sondern auf das Erkennen. Die Formenlehre und Theorie, die geschichtliche und ästhetische Stilbetrachtung, alle diese Hilfsgebiete müßten erst auf eine neue Grundlage gestellt werden, um uns die Begriffe geben zu können, die wir brauchen. In dieser Richtung hat es sich die zweite Analyse leicht gemacht, indem sie den Inhalt aller Entwicklungsstufen mit den verschiedenen Klangfarben: Bässe, Holzbläser, Geigen, Horn usw. verbindet. Sie hat es wohl bewußt getan, da sie nicht einen durchschnittlich zusammengesetzten Hörerkreis, sondern ein Volkskonzert vorzubereiten hatte. Sie ging daher von dem leichtfaßlichsten Elemente, der Farbe, aus. Sachlich ist diese Einseitigkeit nicht ganz ungefährlich: sie leitet unmerklich zur Verwechslung von Farbe und Ausdruck. Da muß wohl doch auch von den anderen Elementen gesprochen werden. Es kann mit Zurückhaltung geschehen und ohne technische Begriffe. Diese konnten ja auch hier nicht ganz vermieden werden; wer von denen, an die sich diese Einführung richtete, kann den Klang einer Oboe von dem einer Klarinette unterscheiden?

Ich fasse das bisher Erkannte zusammen: die beschreibende Erklärung sieht ihre wesentliche Aufgabe in einer kurzen zusammenfassenden und hinweisenden Darstellung der inhaltlichen Entwicklung. Sie tut dies unter Berücksichtigung aller elementaren Ausdruckskräfte, ohne aber auf diese einzugehen. Sie vermeidet ängstlich alle Hinweise, welche nur verwirren, da sie nicht vor dem Hören des Werkes klar aufgenommen werden können. Sie gibt eine möglichst große Linie, die uns sowohl das Typische wie das Wesentliche des Werkes erkennen läßt. Namentlich das letztere wird von Wichtigkeit sein. Bei der Beschränkung auf den großen Zug der Entwicklung, welche gefordert wurde, kann es leicht geschehen, dies aus den Augen zu verlieren. Auf wieviel symphonische Entwicklungen paßt das Leitwort „Durch Nacht zum Licht!" Dabei darf nicht Halt gemacht werden, sondern es entsteht die Frage: Wie kommt diese dem musikalischen Kunstwerk geläufige Verlaufsform diesem Werke mit diesen Mitteln und Gedanken von diesem Ausgangspunkt zu diesem Ziele?

Ein Wichtiges bleibt noch zu erklären. Es entsteht aus der Frage, wie eine Einführung auf der bezeichneten Grundlage sich äußerlich geben soll. Ich wende mich bei dem ersten der angezogenen Beispiele gegen die Fülle der technischen Begriffe, die dem, der sie kennt, nicht mehr viel helfen können, den aber, der sie nicht kennt, verwirren. Daran krankt die Mehrzahl unserer Einführungen. Oft sind es bewußte Täuschungen eines leicht zu blendenden und vor fremden Begriffen wahllos auf die Knie sinkenden Publikums, besonders, wenn es Worte aus fremden Sprachen sind. Auf die Gemeingefährlichkeit dieses Typus hat bereits Kretzschmar in seinen ersten Anregungen hingewiesen. Aber auch gegen die zweite Einführung habe ich ein Bedenken: sie ist zu schön. Ich glaube, das ist nicht lediglich eine Frage des persönlichen Geschmackes, sondern reicht weiter. Die Analyse darf nicht neben dem Werke stehen, sondern muß unter ihm bleiben. Auch daran scheint mir eine große Anzahl unserer landläufigen Erklärungen zu scheitern, daß sie zu schön sind. Schön ist dabei nicht immer in absolutem Sinne aufzufassen. Es handelt sich dabei ja auch letzten Endes nicht um eine Form-, sondern um eine Inhaltsfrage. Diese Art der Einführungen arbeitet im höchsten Grade mit subjektiven Empfindungen. Sie beginnen mit der poetisierenden Beschreibung eines elementaren Vorganges, z. B. las ich einmal voll Freude: „In den Streichern wogt es triolisch". Oder aber solche Erscheinungen werden weiter beseelt, die Linie schluchzt, bebt, stürmt. Die Methode geht weiter durch Heranziehung subjektiver Phantasiegebilde: „wie ein Sonnenstrahl aus dunkeln Gewitterwolken entquillt nun das zweite Thema dem grollenden Urgrunde der Bässe." Von da setzt es sich gradlinig fort, und der Vergleich mit einer Hochgebirgslandschaft ist für eine Erklärung Bruckners fast eine Art von Ehrensache geworden.

Die Frage muß durchaus ernst genommen werden, so leicht auch die Anwendung dieses Prinzips in den Bereich der unfreiwilligen Komik gerät. Sie ist etwa in dieser Form zu stellen:

Erstens: Soll die Einführung durch ihr Pathos ein stimmungerregender Faktor sein, darf sie etwas dem Werke Aehnliches zu geben versuchen? Und zweitens: Wie weit kann die Erklärung zur Kennzeichnung inhaltlicher Vorgänge subjektive Bilder gebrauchen?

Man wird beide Fragen von vornherein weder bejahen noch verneinen können. Vielleicht läßt sich da über den Einzelfall hinaus Bindendes überhaupt nicht sagen. Geht man von der Mehrzahl der vorhandenen Belege aus, so wäre die erste Frage wohl doch zu verneinen. Denn diese zeigen immer wieder von neuem, wie viel gefährlicher hier die kleinste Vergreifung ist, als bei richtiger Anwendung des Gesichtspunktes der Nutzen gewesen wäre. Es gehört die Kraft einer starken Persönlichkeit dazu, diesen Ausgleich zwischen Stimmung und geschmackvoller Zurückhaltung zu finden. Sonst kann man wohl die Ansicht verallgemeinern, daß eine Einführung nicht schlicht genug sein kann. Wesentliches über die Entwicklung zu sagen, muß immer unendlich viel wichtiger sein, als die Stimmung des Kunstwerks vorzubereiten. Dies tun mit zwingendster Kraft die ersten Töne. Und tun sie's nicht, so waren die schönsten Worte vergebens.

Zur Beantwortung der zweiten Frage möchte ich, nachdem ich auf die Gefahren der subjektiven Bilder und Vergleiche aufmerksam gemacht habe, nun auch auf ihren Nutzen hinweisen. Unter einer längst nicht immer erkannten Voraussetzung: sie müssen richtig sein. Das scheint selbstverständlich, ist es aber leider nicht. Ich kenne Dutzende von durch ihren Erscheinungsort gestempelten Einführungen, in denen höchst poetische Vergleiche vollkommen falsch angewendet wurden, weil ihr Verfasser den wirklichen Inhalt verkannte, oder vielleicht auch, weil er sich nicht von ihnen trennen konnte. Um den Beweis zu führen, brauchte es freilich der Noten, daher muß ich hier von ihm Abstand nehmen. Ist das Bild aber nicht nur richtig, sondern sogar zwingend, so kann es gut sein, denn es ersetzt längere Beschreibungen und hat eine bei weitem stärkere Durchschlagskraft. In den meisten Fällen erscheint es mir angebracht, es als subjektives, d. h. anregendes und unverbindliches Bild zu kennzeichnen, denn es tritt aus dem Rahmen von Feststellungen heraus, welche vom ersten bis zum letzten Wort ganz und gar verbindlich sein müssen. Die richtige und ihrer Erkenntnis sichere Beschreibung des Kunstwerks ruht nicht auf einem „Ich empfinde", sondern auf einem „Es ist"! Das Bild aber wird um so eher Berechtigung haben, je plastischer und konzentrierter es ist, und je mehr es sich auf einen prägnanten, klar faßlichen Uebergang oder Ausdruck bezieht. Also keine Landschaften als Parallelen zu großen Stimmungen, wohl aber etwas wie „Stille vor dem Sturm" oder ähnliches; das ist geeignet, einen einmaligen Entwicklungsvorgang scharf zu beleuchten.

Bei der Technik der Einführungen bleibt noch zu überlegen, ob thematische Beispiele angegeben werden sollen oder nicht. Das läßt sich nach dem bisher Gesagten wohl klar entscheiden. Weingartner hat in einer seiner Schriften über diese Gewohnheit gespottet und gesagt, der Dirigent brauche die im Programmbuch angegebenen Stellen nur etwas übertrieben zu markieren, um des Lobes einer plastischen Darstellung gewiß zu sein. Darin liegt in der Tat eine große Gefahr. Der ist entgegenzutreten, indem die Einführungen sich nur auf die Wiedergabe der tragenden Gedanken beschränken, welche sie an die Spitze der Erklärung setzen, dann aber auf Seitengedanken oder besonders charakteristische Stellen verzichten. Dadurch wird vermieden, daß der im Programm blätternde Konzertbesucher in der Tat von einem Beispiel zum andern hört. Die Wiedergabe selbst sollte größte Einfachheit anstreben, möglichst nur Linien geben, alle komplizierten Bildungen lieber ganz meiden. Auch hier wird der Schaden der Unvollständigkeit geringer sein als die Gefahr der Ablenkung und Verwirrung.

Die vorher gezeichnete Art einer poetisierenden Beschreibung treibt besondere Blüten, wo ein Programm oder die Möglichkeit eines solchen vorliegt. Hätte doch Beethoven nie einem lästigen Frager den Mund gestopft, indem er ihn bei dem langsamen Satz von Opus 18 Nr. 1 auf Romeo und Julia verwies! Der zünftige Erklärer fällt mit leidenschaftlicher Energie über derartige Andeutungen her und reibt die Farben auf seiner Palette mit schmunzelnder Freude. Was dann geschieht, ist zu bekannt, um es hier noch einmal zu wiederholen. Dahin gehört auch das frivole Spiel mit dem Leben des Künstlers, das gewaltsame Heranziehen innerster Erlebnisse zur Erklärung des Werkes. Was hat die „Unsterbliche Geliebte" erduldet! Natürlich handelt es sich in beiden Fällen nur um den Mißbrauch eines richtigen, nur schwer anwendbaren Gesichtspunktes. Paul Bekker, der Verfasser der eingangs zitierten Analyse, hat gezeigt, wie wertvolle Ergebnisse die Methode der biographischen Deutung zeigen kann, wenn sie feinfühlig und geschmackvoll gehandhabt wird.

So werden wir hier von Regeln absehen können. Ich möchte nur darauf hinweisen, daß es sich auch hier nur um ganz große, leicht faßliche Parallelen handeln darf. Ein an sich bereits kompliziertes und daher in seiner Berechtigung zweifelhaftes Programm auch noch durch Auflösung in Einzelheiten anstatt zusammenfassend durch die Partitur hindurchzuführen, das bedeutet eine Wegführung vom Werke. Was Liszt in dieser Hinsicht in Einführungen erlitten hat, ist viel.

Die angeführten Gesichtspunkte sind zu ergänzen in Fällen, die nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine soziale Bedeutung haben, also in Einführungen, die für einen der Kunst zunächst fremden Hörerkreis bestimmt sind. Die gestellten Forderungen müssen teilweise verstärkt wiederholt werden. Das gilt besonders für die Betonung des Wesentlichen. Alle belastenden Einzelheiten scheiden aus, ebenso wie die Angabe von Beispielen. Dagegen wird es angebracht sein, das rein Erzieherische stärker in den Vordergrund zu stellen, indem man den Einzelfall immer wieder von neuem auf das ihm zugrunde liegende höhere Gesetz zurückführt. Die Faßlichkeit des Ausdrucks muß hier noch größer sein, die Sprache schlicht. Dem richtig angewandten Bilde kann hier Spielraum gelassen werden.

Ich versuche nun noch, für die aufgestellten Gesichtspunkte ein positives Beispiel zu geben. Ich wähle ein verhältnismäßig unbekanntes Stück „Am Seegestade" von Smetana, weil es in seiner Entwicklung kurz und plastisch und in seinem Verhältnis zum Programm fruchtbar ist. Formal denke ich mir diese Einführung gesprochen vor einem Kreise unvorgebildeter Hörer, also mit starker Berücksichtigung des sozialen Gesichtspunktes (die Einführung ist einem in der Deutschen Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung gehaltenen Vortrage entnommen). Da gerade diese Form der volkstümlichen Einführung mit bewußt erzieherischer Absicht gegenwärtig in den Vordergrund unseres Interesses gerückt und gleichzeitig in der Praxis am meisten vernachlässigt ist, wähle ich sie für diesen Versuch.

* * *

F. Smetana: Am Seegestade.

Wir zeigen Ihnen jetzt ein Konzertstück des Komponisten Smetana, der 1884 starb. Smetana war ein Böhme, und seine Musik zeigt starke Züge eines uns fremden Volkstums. Er nennt sein Stück „Am Seegestade". Durch diesen Hinweis sind wir imstande, das Bild nachzufühlen, das dem Komponisten vorgeschwebt hat. Wir brauchen bei diesem Stück nicht immerfort an die Ueberschrift zu denken, aber Sie werden fühlen, daß das Bild des auf- und niederwogenden Wassers sehr stark ausgedrückt ist, so daß es sich von selbst einstellt. Wie kommt man dazu, ein Musikstück „Am Seegestade" zu nennen? Wie kann die Musik uns den Eindruck einer Landschaft wiedergeben, da sie doch keine Farben und Umrisse geben kann wie ein Bild, oder Beschreibungen wie ein Gedicht?

Die Musik findet in der Natur Anknüpfungspunkte; sie kann das Zwitschern der Vögel in Tönen ausdrücken, das sind Geräusche der Natur; sie kann aber auch z. B. den Eindruck eines niedergehenden Blitzes festhalten durch eine sehr schnell von oben nach unten abstürzende Melodie, das sind Bewegungen der Natur. Hier in unserem Falle

sind es die Wellen, welche sie darstellt. Sie kann es, indem sie im Klavier fortwährend Folgen von Tönen auf- und niedergleiten läßt, so regelmäßig, als ob Wellen an ein Ufer schlagen. Auf ihrer Höhe ruht, wie die Schaumkrone auf einer Welle, eine Melodie.

Damit hört aber das eigene Gestalten des Komponisten nicht auf, sondern es beginnt erst. Das Malen der Wellenbewegung ist nicht der Zweck dieses Stückes, sondern nur seine Grundlage. Auch die Musik hat Farben wie die Malerei, und die Farben dieses Stückes sind dunkel. Es ist eine schwere, ernste, vielleicht einförmige Landschaft, ein Blick auf eine große, unendliche Wasserfläche.

Diese Wasserfläche ist bewegt. Aber es ist nicht nur die sich immer wiederholende Bewegung der ansteigenden und zurückflutenden Wellen, sondern es ist mehr als das. Und damit komme ich zum eigentlichen „Inhalt" des Stückes. Die Musik spielt sich in der Zeit ab, anders als die Malerei, die immer nur einen einzigen Augenblick in einer Landschaft festhalten könnte. Die Wellenbewegung bleibt zwar das ganze Stück hindurch, aber Sie werden hören, wie sie wächst, wie die Wellen erregter sich ans Ufer werfen, wie sie größer werden. Wenn Sie an das Bild denken, werden Sie kurz vor dem Schluß sagen: das ist Sturm. Dann, ganz am Ende, geht die Bewegung wieder zurück, es wird wieder ruhig.

Aber hat Smetana nur darum sein Stück komponiert, um uns das Anwachsen und Wiedernachlassen eines Sturmes zu zeigen? Wir wollen ihn selbst fragen. Er nennt sein Stück „Eine Erinnerung". Persönlich Erlebtes hat in ihm mitgeklungen. Und so können wir wohl mehr darin sehen, als die bloße Wiedergabe einer Naturerscheinung. Der Wert des Kunstwerkes liegt nicht in dem, was es vielleicht bedeutet, sondern in dem, was es uns über das Bild hinaus sagen kann. Und das ist hier so viel. Eine ruhige Bewegung, ein Steigern, ein Drängen, eine immer mehr wachsende Erregung, ein Höhepunkt von Kraft, Energie, Leidenschaft, dann ein stilles Zurücksinken — das alles ist in höchstem Maße menschlich. Wir fühlen so, wie werden in unserm Innersten dadurch berührt, wir alle haben so etwas auch erlebt, ein Stück von uns klingt in dieser Musik wieder. Das aber ist ihr tiefster Sinn. Und nun lassen Sie uns hören! Die ersten Takte sind in ihrem gewaltigen Anstieg wie ein Leitwort oder ein Vorhang, der sich hebt. Dann beginnt die Bewegung, die Sie nun sogleich in ihrer Bedeutung erkennen werden.

Beethovens Klaviersonate in As dur.

Von Dr. Th. Frimmel (Wien).

Die Klaviersonaten Beethovens sind seit lange in aller Händen. Etwa ein Viertelhundert brauchbarer oder vorzüglicher Ausgaben und noch weit mehr geringwertige Drucke sorgen dafür, daß sie jedem Klavierspieler leicht zugänglich sind, so leicht, daß Viele vor der Masse des Gebotenen mit ihrer Aufmerksamkeit, mit ihrer Fertigkeit und ihrem Verständnis erlahmen. Wie viele Spieler gibt es denn, von denen man behaupten könnte, daß sie alle Klaviersonaten Beethovens beherrschen? Und ich meine nur die 32 Sonaten mit Opuszahlen, die in die meisten Ausgaben aufgenommen sind und nicht die Frühwerke, von denen man trotz ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung zumeist absieht, da sie nicht denselben reifen Beethoven-Gehalt bieten, wie die größeren späteren Werke. Klavierspieler wie Anton Rubinstein und Hans v. Bülow sind in ihrer Beherrschung aller Klaviersonaten Beethovens noch nicht wieder erreicht, auch wenn ich die Leistungen eines Lamond, Höhn, Dohnany zu schätzen weiß. Besonders Bülow hatte sich in den Bau und die Feinheiten dieser Werke so bewundernswert vertieft, daß er bei ihrem Vortrag mit seiner technischen Sicherheit die höchsten Wirkungen erzielte, die man sich denken kann. Jede Absicht des alten Meisters war erkannt, erforscht und dann reinlich zum Ausdruck gebracht. Vieles von seinem Vortrag ist in seiner Ausgabe dieser Sonate angemerkt. Was ein bedeutendes Talent durch Studium erzwingen kann, war da erreicht. Es läßt sich annehmen, daß Bülow die letzten Sonaten Beethovens viel reiner gespielt hat, als der alte Meister selbst. Denn dieser war zur Zeit, als er sie schuf, längst nicht mehr der glänzende Klavierspieler, als welcher er in seiner Jugend Triumphe gefeiert hatte. Das Ueben war längst aufgegeben worden, und so wurde sein Spiel rauh und gewaltsam. Es riß nur hin durch die ursprüngliche Kraft des Ausdrucks, die ihm besonders beim Improvisieren so sehr zu eigen war. Heute nur eine Andeutung. Ist doch schon längst eingehend über Beethoven als Klavierspieler geschrieben worden [1]. An Beethovens Sonaten ist, wie an anderen Meisterwerken, jede Note, jedes Motiv von Bedeutung, und jede Taktgruppe, jeder Satz versteht es zu fesseln. Zumeist werden wir musikalische Gebilde gewahr, die schärfer herausgearbeitet sind, als die der Vorgänger, auf deren Schultern ja ein Beethoven ebenso steht, wie andere auch. Kein Genie ist vom Himmel gefallen. Alle sind sie aus einem ganz bestimmten Mutterboden hervorgewachsen. Kleine Talente bleiben an diesem Boden haften, die großen wissen sich loszureißen, freizumachen. So finden wir denn in Beethovens Jugendwerken, ja auch noch in späteren Arbeiten nicht wenige Züge, die deutlich auf Vorgänger überhaupt, ja die auf bestimmte Vorgänger hinweisen, besonders auf Mozart und Haydn, hie und da auf Joh. Seb. Bach und einige seiner Söhne, auf Händel und auf den bedeutungsvollen Lehrer des jungen Beethoven, auf Christ. Gottlob Neefe und auf noch andere [2]. Die Formen der Solosonate, der Symphonie (das ist der Orchestersonate) und des Konzertes lagen schon fertig vor, als Beethoven zu schaffen begann. Die Fugenform hatte sogar ihre höchste Blütezeit schon überschritten. Die Suite war sogar schon etwas veraltet. Beethoven bildete besonders die Sonate weiter aus und das in allen Erscheinungsarten, gewiß nicht zuletzt in der Erscheinung des Klavierstücks. Seine Klaviersonaten sind Bücher künstlerischer Weisheit und Gegenstand langen Studiums auch für die Finger. Sie erfordern alle eine reife Technik, viele geradezu das, was man Virtuosität nennt. Die Hauptschwierigkeit liegt aber in der Auffassung des Beethovenschen Wesens.

Heute hebe ich aus der Masse eine der meist beliebten Sonaten heraus, die As dur-Sonate Op. 26. Es ist die mit dem Trauermarsch und dem sogen. Perpetuum mobile.

Auf einem gelungenen, jetzt schon selten gewordenen Steindruck von Jos. Kriehuber ist „eine Matinée bei Liszt" dargestellt. Auf dem Klavierpult liegt vor dem jugendlichen Beherrscher des Flügels die As dur-Sonate Beethovens. Die Lithographie Kriehubers stammt aus dem Jahr 1846 (laut Datierung) ist also in einer Zeit entstanden, als Liszts Verehrung für Beethoven besonders hoch ging. 1845 hatte Liszt als hauptsächliche Triebfeder beim Beethoven-Fest in Bonn gewirkt. Damals wurde seine Festkantate mit der Anknüpfung an Beethovens B dur-Trio aufgeführt; damals trug er Beethovens Es dur-Konzert vor. Auch die As dur-Sonate mit ihren Gegensätzen zartester Lieblichkeit und rauhen Trauerpomps und mit den nicht geringen Anforderungen an die Geschicklichkeit

[1] Näheres darüber in Frimmel, „Beethoven-Studien", Band II: „Der Klavierspieler Beethoven". Ich trage heute etwas nach, das mir bei der Abfassung der Beethoven-Studien noch nicht zugänglich war. Es ist eine Stelle, die sich auf Beethovens Spiel im Jahre 1804 bezieht und die in J. B. Gänsbachers Tagebuch steht (mir freundlichst mitgeteilt durch Em. Kastner nach der Abschrift der Frau Professorsgattin Helene Gegenbauer). Gänsbacher war Schüler des Abbé Vogler und stand offenbar unter dem Einfluß des Beethoven-feindlichen Kontrapunktisten. Er hatte kurz nacheinander Voglern und Beethoven improvisieren gehört. Die bemerkenswerte Stelle lautet: „Beethovens ausgezeichnetes Klavierspiel, verbunden mit einer Fülle der schönsten Gedanken, überraschte mich zwar ungemein, konnte [aber] mein Gefühl nicht bis zu jenem Enthusiasmus steigern, womit mich Voglers gelehrtes, in harmonischer und kontrapunktischer Beziehung unerreichtes [Spiel] begeisterte."

[2] Dazu mein „Beethoven" (Berlin, Schlesische Verlagsanstalt). 4. und 5. Auflage.

des Spielers scheint damals den jungen Franz Liszt besonders angezogen zu haben. Der Eitelkeit nicht fremd, wollte er wohl zeigen, wie man diese so oft und gewöhnlich so schlecht gespielte Sonate vorzutragen habe. Sicher hat er sie in den Jahren um 1845 oft gespielt, und so kam sie denn auch auf das Klavierpult in Kriehubers Steindruck.

Ueber die As dur-Sonate ist Vieles geschrieben worden, angefangen von der ersten Besprechung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1802 (S. 651) über die Stelle bei Wegeler und Ries, über Elterleins wenig gehaltvolle Erörterungen über das Gezänke bei Lenz und Oulibitscheff und die Deutungen bei A. B. Marx bis herauf zur Faksimileausgabe von Dr. Erich Prieger (1895) und bis zu den Abschnitten in den Büchern von Reinecke, Wilibald Nagel und Riemann. Viele einzelne Mitteilungen finden sich auch in allerlei Werken und in Aufsätzen versteckt. Trotzdem läßt sich genug Neues vorbringen und ich darf wohl über die vielbesprochene Sonate noch einmal sprechen. So ist z. B. zwar in ganz allgemeiner Weise bezüglich der Variationenform des ersten Satzes schon längst auf Mozart als Vorbild hingewiesen worden, aber die bestimmten Zusammenhänge müssen erst aufgezeigt werden[1]. Das Thema des ersten Satzes ist so sehr in Mozartschem Geist erfunden, daß nahezu Entlehnungen festzustellen wären, wenn man nicht sicher sein könnte, daß es sich um Anklänge unwillkürlicher Art handelt. Sehen wir uns nur die folgenden Werke von Mozart durch: das Klavierkonzert aus B dur, und die Klaviersonaten in A- und D dur. Im B dur-Konzert ist es besonders das Andante im $^3/_8$-Takt, das uns angeht. In der Mitte des figurierten Teils finden sich genau dieselben harmonischen und melodischen Schritte, wie in Beethovens Thema in Takt 7, 15 und 33. Unmittelbar auf den 15. Takt des Themas folgt in zwei weiteren Takten bei Beethoven eine Reminiszenz an Mozart, und zwar an mehrere Takte in dessen Klaviersonate aus A dur (Köchel Nr. 331) im Trio, Takt 4 und 5, 10 und 11, 12 und 13. Auch Mozarts Lied: „Das Veilchen" könnte Gevatter gestanden haben. Beethovens Takte 18 bis 21 sind sogleich wieder durch Mozart angeregt, und zwar durch die große D dur-Sonate (Köchel Nr. 533), deren Minore im Rondo vielleicht als unbewußtes Vorbild für Beethoven gedient hat.

In Beziehung auf den Noteninhalt, den Musiklaut der Sonate können wir uns in diesem Fall auf eine prächtige Faksimileausgabe der Beethovenschen Handschrift stützen, die von Dr. Erich Prieger in dankenswerter Weise veranlaßt worden ist. Auch der alte Erstdruck ist uns dienlich. Spätere Ausgaben bringen manches, das in die Komposition erst hineingedeutelt worden ist. So gibt es z. B. im Original keine Arpeggienzeichen im 5. und 25. Takt des Themas, ein Umstand, auf den schon H. v. Bülow aufmerksam gemacht hat. Die Metronomisierung ist ferner eine spätere Zutat. Ich schließe mich in bezug auf die Tempi jenen Musikern an, die nicht jeder Variation eine neue Bewegungsart verleihen, sondern Thema und alle Variationen einheitlich zusammenfassen, etwa in der Geschwindigkeit von Mälzel 80 aufs Achtel. Hätte Beethoven eine merkliche Unterscheidung gewünscht, wie z. B. in den Variationen Op. 35, so hätte er selbst die Anweisungen hingesetzt. Reinecke hat in methodischer Weise diese Frage erörtert. Auch Riemann sprach in neuester Zeit zugunsten der Einheitlichkeit im Tempo. Für das rasche Scherzo dürfte die Metronomisierung 88 auf 3 Viertel, beziehungsweise auf den ganzen Takt, ein brauchbares Tempo sein, für den Trauermarsch 60 aufs Viertel, für den Rondosatz höchstens 108 aufs Viertel. Ich erinnere an den überaus nahe mit dem As dur-Rondo verwandten Schlußsatz von Op. 54, der nur „Allegretto" zu spielen ist. Auf alle Fälle ist ein Eilen und Hasten im Rondo von Op. 26 zu vermeiden. Auch A. B. Marx war dieser Ansicht. Der klassische Satz möge nicht zur Fingerübung erniedrigt werden. Um ihn technisch zu bewältigen, übe man die erste Etüde aus Op. 31 von Ferdinand Ries, die offenbar daraufhin geschrieben ist, auf einige Schwierigkeiten in Beethovens Op. 26 vorzubereiten. Auch C. Czerny in seiner „Schule der linken Hand" (Takt 5 bis 9) nimmt gerade auf unbequeme Stellen im Beethovenschen Rondo von Op. 26 Rücksicht.

Wir kehren nochmals zum ersten Satz zurück. Von Unkundigen oder Unaufmerksamen werden einzelne Stellen leicht mißverstanden und matt oder sinnlos ausgeführt. So sind die Triller im Thema nach der alten Regel mit der Obernote zu beginnen. Daß die Arpeggios nicht von Beethoven vorgeschrieben sind, ist schon oben erwähnt worden. An die genaue Beachtung der liegenden Stimmen sei erinnert und an ein sauberes Ausführen der Punktierungen. Da es sich um ein höchst gesangvolles Thema handelt, hat der Vortrag die Melodie hervorzuheben.

In der I. Variation ist nur ja auf die Legatobögen recht sehr zu achten, besonders in der linken Hand, und der Baß ist wie die Mittelstimmen klar und sauber zu zeichnen.

Die II. Variation bringt die Melodie in der Unterstimme, oder wenn man die Sprünge vom 3. Takt angefangen für ein Nacheinander-Anschlagen von Unterstimme und Mittelstimme nehmen will; stellenweise in der Mittelstimme, und zwar dann immer im schlechten Taktteil. Es ist klar, daß die melodieführenden Noten ein wenig herauszuheben sind, sonst reißt der Zusammenhang der Melodie.

Bei der as moll-Variation, es ist die III., will ich darauf hinweisen, daß schon Jos. Haydn im Adagio seiner D dur-Sonate für Klavier (Leberts Ausgabe Nr. 13) eine stimmungsverwandte Periode, die in a moll, zu hören gab. Man darf annehmen, daß die Haydnsche Sonate dem jüngeren Künstler bekannt war. Auch im Largo der Beethovenschen Sonate Op. 7 klingt die Haydnsche Stelle an.

Das Gesangsmäßige einer melodieführenden Mittelstimme — ich schrieb deshalb vor Jahren von der „singenden" Mittelstimme im Gegensatz zur gewöhnlichen Füllstimme — kommt besonders in der V. Variation deutlich zum Ausdruck. Beethoven hat derlei Wirkungen schon bei Haydn und Neefe vorbereitet gefunden: Eine Analogie zu bekannten Takten in Beethovens Sonate pathétique (Op. 13) findet sich in den Takten 22, 23 und 27 der V. Variation in unserer As dur-Sonate. Das Ausklingen dieser V. Veränderung ist ein Seitenstück zum Schluß des Adagio in Beethovens Op. 10, Nr. 1.

Das Scherzo in ungewöhnlich raschem Tempo bereitet vielen Spielern allerlei Verlegenheiten, namentlich für die linke Hand in den letzten Takten. Die Unterstimme muß stark und gleichmäßig gespielt werden, wozu mehrerlei Fingersätze vorgeschlagen worden sind. Henselt nahm in jenen Takten: 4, 1, 2, 3, 1, 2 | 3, 1, 2, 3, 1, 2 | 3, 1, 2, 3, 1, 4, 2 | 3. Anders Bülow und wieder anders weitere Klaviertechniker. Der Bau der Hände ist bei verschiedenen Spielern merkwürdig verschieden. Ich meine, daß jeder, der die Grundsätze eines regelmäßigen Fingersatzes kennt, selbst versuchen möge, wie er die Schwierigkeit glatt überwinden kann. Einen unbedingt allein richtigen Fingersatz kann man Niemandem vorschreiben. In stilistischer Beziehung gehört das Scherzo in die Gedankengruppe, die von Beethoven auch in der Geigensonate Op. 96 verwendet worden ist. Der Anfang des Scherzo aus Op. 26 und der Trioteil aus Op. 96 sind dabei maßgebend. Diese augenscheinliche Zusammengehörigkeit scheint meine Vermutung zu begründen, daß Beethoven zu Op. 96 auch alte Gedanken aus früherer Zeit mitbenutzt hat.

Im Beethovenschen Trio aus Op. 26 herrschte Unsicherheit in bezug auf den 11. Takt des 2. Teils. Verschiedene Ausgaben druckten in jenem Takt die Oktaven im Baß verschieden. Die meisten haben sich für das wohlklingende As entschieden. Alsleben schlug statt dessen F vor, womit er an die erste Ausgabe anknüpft. Auch in der Handschrift steht F. Aber es ist doch auch mit der Möglichkeit eines Schreibfehlers im Original zu rechnen. Denn durch F statt As wird die ganze Logik der Dezimenreihen des Trios gestört.

Vom Trauermarsch war in bezug auf das Zeitmaß schon die Rede. Die Vortragszeichen sind durch Beethoven selbst soweit angegeben, daß einem gänzlichen Verfehlen in der Aus-

[1] Ich habe damit einen Anfang gemacht in Vorträgen und in einem Aufsatz für die Beilage der Münchener Allgemeinen Zeitung von 1896 (Nr. 301, S. 4).

führung vorgebeugt ist. In den Werken über Beethoven wird gewöhnlich eine Mitteilung des Beethoven-Schülers Ferd. Ries erörtert, die sich auch an dieser Stelle nicht umgehen läßt. Hat sie doch allerlei Auslegungen gefunden. In den biographischen Notizen, die 1838 von Wegeler und Ries herausgegeben worden, erzählt Ries (S. 80): „Der Trauermarsch in as moll, in der dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Sonate (Op. 26) entstand aus den großen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paërs in dessen Oper ‚Achilles' von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde." Das Wesentliche an der Mitteilung ist ohne Zweifel richtig. Was Ferd. Ries über Beethoven sagte, verdient überall volles Vertrauen. Den Zusammenhang mit Paër wollte man als zeitliche Unmöglichkeit hinstellen, indem man auf eine spätere Aufführung des „Achilles" (1806) in Dresden hinwies. So machten es Oulibitscheff und seither viele andere. Aber die Erstaufführung des „Achilles" von Paër in Wien (am 6. Juni 1801) fällt viel früher, als die Dresdener Aufführung und auch früher als die Vollendung und der Stich von Op. 26. A. B. Marx hat schon auf den früheren Zeitpunkt der Achilles-Aufführung aufmerksam gemacht, wonach die Möglichkeit einer Anregung Beethovens durch den Trauermarsch im „Achilles" anzuerkennen ist. Demnach wird Ries wohl recht behalten. Ueberdies äußerte sich auch Karl Czerny in diesem Sinn. Czerny redet auch von einer vorübergehenden Anregung durch J. B. Cramer in bezug auf den letzten Satz von Op. 26. Prieger hat sich mit der Klärung dieser Angelegenheit Mühe gegeben, dabei aber nichts weiter herausgebracht, als eine ganz allgemeine Möglichkeit. Czerny hat für den Beethoven-Forscher Otto Jahn (es ist derselbe O. Jahn, der klassischer Archäolog war und dem man die tüchtig gearbeitete Mozart-Biographie verdankt) über die Sache folgendes aufgeschrieben: „Als um 1800 Cramer hier in Wien war und ebenso durch sein Spiel wie durch die dem Haydn gewidmeten drei Sonaten ... großes Aufsehen erregte, schrieb Beethoven (der sich mit ihm nicht sehr gut zu vertragen schien) die As dur-Sonate Op. 26, in welcher das Finale absichtlich an die Clementi-Cramersche laufende Manier erinnert." Cramer war 1799 in Wien mit Beethoven persönlich bekannt geworden. Die Nebenbemerkung in der Klammer hat nicht viel zu bedeuten. Denn späterhin schätzte Beethoven Cramers Etüden recht sehr. Czerny fügte auch noch bei: „Die sog. 51. Sonate F dur ist aus selber Zeit und auch da das Finale in gleicher Manier." Ohne Zweifel hat Czerny damit Op. 54 gemeint, dieselbe Sonate, die schon oben ihres letzten Satzes („Allegretto") wegen erwähnt worden ist.

Der Trauermarsch, ein regelmäßig geformtes, rhythmisch leicht verständliches Stück, ist der am meisten verbreitete Abschnitt der As dur-Sonate. Einzelausgaben und die Aufnahme in allerlei Sammelwerke und Musikalbums zeugen für die besondere Beliebtheit des Stückes und sorgen ihrerseits wieder neuerlich für die Verbreitung der ohnedies so oft abgeleierten an und für sich vollendeten Komposition. Die Vortragszeichen Beethovens sind unzweideutig. Selbstverständlich ist es, daß in den sonnigen Stellen mit dem Durdreiklang auf der Tonika die große Terz ein wenig hervorgehoben werde.

Beethoven setzte den Trauermarsch auch für kleines Orchester. Ich habe die Originalpartitur vor langer Zeit beim Kapellmeister Adolf Müller in Wien gesehen. Von anderen ist der Trauermarsch für Blechmusik gesetzt worden, und in dieser Form hat man ihn oft bei Leichenbegängnissen gespielt, in Abwechslung mit einem angeblich Beethovenschen Marsch, der bis auf Nottebohms Aufklärung überall für ein echtes Werk galt.

Zum Trauermarsch im As noch eine Andeutung scherzhafter Art; eine Andeutung nur und keine Erzählung. Denn die Erzählung mußte ein Hellmesbergersches Wortspiel vom „Marsch im As" bringen, das nicht fein ist, so oft es auch unter Musikern nacherzählt wurde.

Der letzte Satz, ein formvollendetes Rondo, das fast ununterbrochen in Sechzehnteln fortläuft, hat den Beinamen eines Perpetuum mobile. Das Anfangsmotiv entspricht ungefähr dem Ruf der Goldammer, was merkwürdigerweise noch nirgends festgestellt worden ist. Oulibitscheff hörte aus dem Anfang des Satzes „das Sprudeln einer Quelle" heraus, „die bald regelmäßig über einen glatten Sandgrund fließt, bald über einen Baumzweig oder einen Stein ... hinwegstürzt". Dabei fehlt nur noch, daß das Bächlein auch munter bergan fließt, wenn die Melodie aufsteigt. Mit den bildlichen Erläuterungen zur Musik ist's ein gefährlich Ding! Für gänzlich verfehlt halte ich auch Riemanns, glücklicherweise nur zaghaft geäußerte Vermutung, daß das Hauptmotiv durch ein Thema aus Paul Wranitzkys „Das Waldmädchen" angeregt sei. Ich finde keine weitere Aehnlichkeit heraus, als daß in beiden Musikstellen Noten vorhanden sind. Dagegen hat Riemann sehr klar dargelegt, daß in Beethovens letztem Satz von Op. 26 zuerst Perioden zu je drei Takten gewählt sind, die dann von solchen zu je zwei Takten abgelöst werden, bis dann beim Wiedereintritt des Hauptgedankens wieder die dreitaktigen Perioden eintreten (Riemann: „Analyse von Beethovens Klaviersonaten" II. Bd. S. 188).

Die Bewegung des Satzes muß, wie bei Beethoven gewöhnlich, genau im Takt genommen werden, in unserem Fall zumeist ganz uhrenmäßig genau. Doch hat man im Sinne der alten Musik gewiß das Tempo beim Uebergang der Couplets zur Wiederkehr des Hauptgedankens ein wenig zurückzuhalten, wie etwa in ähnlichen Fällen bei Mozart. In Mozarts vielgespieltem a moll-Rondo wurde ja sicher auch das chromatische Herankommen zum wiederholten Hauptsatz ein wenig ritardando gespielt. Für ein Ritardando spricht an den angedeuteten Stellen überdies das „Crescendo". Denn dieses bedeutet bei Mozart und noch mehr bei Beethoven keineswegs eine Beschleunigung, sondern in manchen Fällen eine merkliche Verlangsamung. Zum mindesten ist Beethovens Wink, daß das Thema nach dem Crescendo jedesmal leise einzusetzen hat, und sich schon dadurch vom Vorhergehenden abhebt, genauestens zu befolgen. Doch deuten die langen Legatobögen Beethovens an, daß er keine eigentliche Cäsur mit Aufheben der Hand vor dem Wiedereintritt des Themas wünschte. Bei den Takten 10, 11, 12 mit der absteigenden Melodie sei darauf hingewiesen, daß derlei Formung auch bei M. Clementi vorkommt in dessen Klaviersonate Op. 26 Nr. 1 im 1. Satz, also in einem Werk, das gewiß früher fällt, als Beethovens Op. 26. Denn zur Zeit, als Beethovens As dur-Sonate entstand, hielt Clementi schon bei Op. 40. (Diese Zeitbestimmung nach Shedlock.)

Im 21. Takt des Beethovenschen Schlußsatzes ist es gewiß beachtenswert, daß Beethoven auf eine alte Spielregel des Phil. Eman. Bach Rücksicht nimmt, beziehungsweise sie durch die Notierungsart umgeht. Diese Regel besagt, daß eine Taste nicht angeschlagen wird, wenn sie eine kurz vorher begonnene Aushaltung auf derselben Taste beirrt. Beethovens Melodie steigt in Oktaven herab. Sie sollte, wenn vollkommen ausgebaut, das c anschlagen, Beethoven schreibt aber nur das obere c hin, weil in der Sechzehntel-Figur des Kontrapunkts das untere c sogleich nach demselben c der Melodie folgen muß. Im Legatospiel ließ sich das nicht machen. Nach der alten Regel müßte der zweite Anschlag des c in der Sechzehntel-Figur wegbleiben, falls dasselbe c von der Melodie als Achtel wäre angeschlagen worden. Beethoven hilft sich in echt künstlerischer und schlauer Weise aus der Klemme, indem er sich mit dem wichtigeren oberen c̄ der Oktavenmelodie begnügt und das untere c für die Sechzehntel-Figur frei gibt. Denn diese ist weniger Begleitung, als selbständige Stimme. Dem gleichmäßigen Charakter des ganzen Satzes entsprechend, durfte ja die Bewegung nicht durch das Auslassen einer rhythmisch wichtigen Note unterbrochen werden. Dasselbe gilt für die Parallelstellen. In Beethovens Op. 27 Nr. 1 kommen ähnliche Fälle vor.

Das zweite Couplet in c moll erinnert nicht wenig an die entsprechende Einlage in Beethovens Sonate Op. 54, deren Schlußsatz überhaupt dem der Sonate Op. 26 nächst verwandt ist. Vor ziemlich langer Zeit habe ich schon darauf hingewiesen, daß das zweite Couplet aus Op. 26 offenbar für Robert Schumann zur Anregung geworden ist zur Erfindung der

Mittelgruppe im „Knecht Rupprecht", einem weit bekannten Klavierstück aus dem Album für die Jugend. In Beethovens zweitem Couplet erfordert es der Sinn der Musik, daß im zweiten Teil die Sextenschritte im Baß jedesmal hervorgehoben werden, ebenso wie das Terzengeklетter der Oberstimme im Gegensatz zum Trommelbaß. Der Abschluß der Sonate ist weihevoll, echt künstlerisch, mit Verzicht auf äußerliche, glänzende Wirkung.

Wagners Ueberwindung des Theatralischen.

Von Dr. August K. Stubenrauch (München).

Das Dramatische, noch mehr das Tragische, ist etwas ganz Innerliches, etwas rein Seelisches, ein psychologisches Geschehen, ein Vorgang im Gemüt eines Menschen. Aufkeimen, Werden, Wachsen und Entladen von Willensregungen, das ist dramatisch. Zunächst und an sich ist also das Dramatische etwas völlig Unsinnliches. Um sich aber auswirken zu können, um den Menschen der Umgebung bewußt zu werden und wider ein anderes, gegensätzliches Wollen sich stemmen zu können, muß diese dramatische Gemütsregung in das Licht der Erscheinung treten, eine sinnliche Verkörperung gewinnen. Zu solcher sinnlicher Verkörperung dient das Theater mit seinen zweifachen Darstellungsmitteln, dem dramatischen Wort und dem dramatischen Bild, wozu in Wagners Werken als drittes spezifisch neues Mittel der dramatische Ton tritt. Das Wort spricht das Empfinden aus, das Bild, mag es nun Geste der handelnden Person sein oder das räumliche Gebäude der Szene, drückt den Stimmungsgehalt des Charakters aus. Alles bildmäßig Theatralische, die Miene, das Spiel der Augen, die Bewegung der Hände, der Arme, wie die Darbietung der Kulissen und Soffitten und das letzte dem Zuschauer sichtbare Gerät des Bühnenraums hat genau so wie die poetische Diktionnur symbolischen Wert, ist nur Sinnbild des einzigen und einen, Sinnbild eines dramatisch-seelischen Geschehens. Innerpersönliche Wünsche, Neigungen, Triebe werden auf die breite Fläche des Theaters projiziert. Alles Bühnenmäßige muß also seelisch begründet sein, alles Hörbare und Schaubare muß vom Fühlbaren her, alles Sinnliche und Körperliche vom Unsinnlichen, Unkörperlichen aus Sinn und Bedeutung erhalten; die theatralische Erscheinung muß mit der dramatischen Handlung koinzidieren. Weshalb der echte Dramatiker alles szenische Geschehen nur durch das Gemüt der handelnden Person hindurch darstellt. Wenn der wahnsinnige König Lear seine wilden Flüche über die düstere Heide ruft, da grollen die Donner und zucken die Blitze in seinem Gemüt. Wir würden sie auch wahrnehmen, wenn der Maschinenmeister sie nicht in täuschender Natürlichkeit uns vorzaubern würde. Wenn der vom Unglück gebrochene Wallenstein zum abendlichen Himmel emporblickt, da steht lebendig vor unserem Auge das Bild, das er erschaut:

„Am Himmel ist geschäftige Bewegung,
Des Turmes Fahne jagt der Wind, schnell geht
Der Wolken Zug, die Mondessichel wankt
Und durch die Nacht zuckt ungewisse Helle."

So gewinnt überall das leere Wort, der tote Raum Atem und Leben durch den Menschen. Sobald aber der Zusammenhang der Bühnenmittel mit dem Innermenschlichen gelöst wird, sobald das Wort, das Bild nicht mehr auf dem seelischen Urgrund der Persönlichkeit ruht, sobald das äußere Geschehen, der innerdramatischen Bedeutung ermangelnd, des symbolischen Gehalts entkleidet, der psychologischen Wahrheit entbehrend, selbständige Geltung verlangt, beginnt das in üblem Sinn Theatralische. Leerer, tönender Schall wird dann das Wort, zur Pose die Gebärde, zu hohlem Prunk die Szene und statt lebendigen Geschehens entsteht ein totes Spiel.

Will man Wagners Kunst im Innersten begreifen, dann darf man sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß in ihm ein übermäßig starker Hang zum Theatralischen regsam war, ja daß das Theatralische für ihn geradezu den Ausgangspunkt bildete. Wagner konzipiert nicht wie Shakespeare oder Schiller von innen her, er geht nicht vom Dramatischen aus, nicht von seelischen Gegebenheiten, die er in theatralische Bilder umsetzt, für ihn steht am Anfang das Mittel des Dramatischen, die Bühne. Aus dem Szenischen entwickelt sich bei ihm das Dramatische. Man höre ihn selbst.

„Aus wenigen Notizen in Gervinus' Geschichte der deutschen Literatur", erzählt er in ‚Mein Leben', „haben die Meistersinger von Nürnberg, mit Hans Sachs, für mich ein besonderes Leben gewonnen. Namentlich ergötzte mich schon der Name des ‚Merkers', sowie seine Funktion beim Meistersingen, ungemein. Ohne irgend näheres von Sachs und den ihm zeitgenössischen Poeten noch zu kennen, kam mir auf einem Spaziergange die Erfindung einer drolligen Szene an, in welcher der Schuster, mit dem Hammer auf den Leisten, dem zum Singen genötigten Merker, zur Revanche für von diesem verübte pedantische Untaten, als populär handwerklicher Dichter eine Lektion gibt. Alles konzentrierte sich vor mir in die zwei Pointen des Vorzeigens der mit Kreidestrichen bedeckten Tafel von seiten des Merkers und des die mit Merkerzeichen gefertigten Schuhe in die Luft haltenden Hans Sachs, womit beide sich anzeigten, daß „versungen" worden sei. Hierzu konstruierte ich mir schnell eine enge, krumm abbiegende Nüremberger Gasse mit Nachbarn, Alarm und Straßenprügelei als Schluß des zweiten Aktes — und plötzlich stand meine ganze Meistersingerkomödie — — vor mir."

In gleicher Weise verdankt der Fliegende Holländer seine Anregung der Vorstellung des Gespensterschiffs auf stürmischem Meer und selbst des Meisters innerlichstes Werk, das Bühnenweihfestspiel (schon die Bezeichnung ist charakteristisch) Parsifal entwickelt sich aus einer szenischen Grundlage.

„Von dem Charfreitagsgedanken aus konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen flüchtig skizzierte."

Daß anderseits der Ring des Nibelungen sich um die Gestalt Siegfrieds kristallisierte, daß der Gedanke an Tristan und Isolde aus einem innerlichsten Empfinden, aus der überströmenden Liebe zu Mathilde Wesendonk erwuchs, dünkt uns fast wie eine Ausnahme von der allgemeinen Regel. Aber es ist in Wahrheit gar keine Ausnahme; denn bei der Durchführung dieser dramatischen Gestaltungen steht immer wieder das Theatralische, das Mittel des Dramatischen, beherrschend im Vordergrund. Hier wie dort denkt Wagner bei der Ausarbeitung eines Werks immer nur an die Bühne. Wenn er seine Handlungen entwickelt, die Gestalten bewegt, die Verse dichtet, die Motive thematisch und harmonisch durchführt, verläßt ihn nie die Vorstellung der Aufführung. Im Nibelungenring kann man sogar Schritt um Schritt beobachten, wie die das weite Geschehen umfassende Idee fortwährend gegen übermäßige theatralische Hemmungen sich durchsetzen muß und mehr als einmal von ihnen überwuchert und erdrückt wird.

Nun ist ja gewiß eine dramatische Kunst ohne Theater nicht möglich. Man kann sogar dem Theater den Primat zuerkennen und das Entstehen des Dramas historisch aus dem Theater erklären. Im Anfang war in der Tat die Zuschauermenge vorhanden, aus ihr heraus erst bildete sich die Theaterdichtung. Und kein Dramatiker kann an dieser geschichtlichen Gegebenheit vorübergehen und sich des Gedankens an die Bedingungen, unter denen die dramatische Dichtung lebendig werden muß, entschlagen. Allein es ist doch ein deutlich fühlbarer Unterschied in der Einstellung des Blicks, mit dem Richard Wagner das Theater betrachtet und mit dem etwa Schiller auf die Zuschauermenge sieht. Während Schiller den Wallenstein dichtete, schrieb er einmal an Goethe:

„Ich wüßte nicht, was einen bei einer dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart hielt, und wenn man daraus getreten, so sicher darein zurückführte, als eine möglichst lebhafte Vorstellung der wirklichen Repräsentation der Bretter, eines angefüllten und bunt gemischten Hauses, wodurch die affektvolle unruhige Erwartung, mithin das Gesetz des intensiven und rastlosen Fortschreitens und Bewegens einem so nahe gebracht wird."

Dagegen halte man die Ausführungen im Vorwort zum Nibelungenring:

„Bisher gewohnt, als Glied des stehenden Opernpublikums einer Stadt in den höchst bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunstgenres eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen, und dasjenige, was ihm

diesen Dienst nicht leistete, anforderungsvoll zurückzuweisen, würde der Zuhörer unserer Festaufführung plötzlich in ein ganz anderes Verhältnis zu dem ihm Gebotenen treten. Klar und bestimmt davon unterrichtet, was es sich diesmal und hier zu erwarten habe, würde unser Publikum aus von näher und ferner her öffentlich Eingeladenen bestehen, welche nach dem gastlichen Ort der Aufführung reisen und hier zusammenkommen, eben um den Eindruck unserer Aufführung zu empfangen. Im vollen Sommer wäre für jeden dieser Besuch zugleich mit einem erfrischenden Ausfluge verbunden, auf welchem er, mit Recht, zunächst sich von den Sorgen seiner Alltagsgeschäfte zu zerstreuen suchen soll. Statt daß er, wie sonst, nach mühsam am Kontor, am Bureau, im Arbeitskabinett oder in sonst welcher Berufstätigkeit, hingequältem Tage, des Abends die angespannten Geisteskräfte wie aus einem Krampfe loszulassen, nämlich sich zu zerstreuen sucht, und deshalb, je nach Geschmack, eben oberflächliche Unterhaltung ihm wohltätig dünken muß, wird er diesmal sich am Tage zerstreuen, um nun, bei eintretender Dämmerung, sich zu sammeln: und das Zeichen zum Beginn der Festaufführung wird ihn hierzu einladen. So, mit frischen, leicht anregenden Kräften, wird ihm der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen, ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist. In seinem eigenen Begehren erfaßt, wird er willig folgen, und schnell wird ihm ein Verständnis aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich sein mußte. Da, wo er sonst mit ermüdetem Hirn, zerstreuungssüchtig angelangt, neue Anspannung, und somit schmerzliche Ueberspannung finden mußte, wo er deshalb bald über Länge, bald über zu großen Ernst, und endlich völlige Unverständlichkeit zu klagen hatte, wird er jetzt zu dem wohltätigen Gefühle der leichten Tätigkeit eines bisher ungekannten Auffassungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte. — Da wir hier zu einem Feste versammelt sind, und dieses heute ein Bühnenfest, nicht ein Eß- oder Trinkfest ist, so könnte außerdem, wie dort Musik und Rede zur Stärkung der Eß- und Trinklust in Pausen verwendet werden, diesmal in den leicht zu verlängernden Zwischenakten jede mögliche Erfrischung, wie ich annehme — in sommerlich freier Abendluft, füglich mit zur Oekonomie der Geistestätigkeits-Entwicklung verwendet werden."

Tun sich da nicht die schärfsten Gegensätze kund? Für Schiller ist das Publikum bloß erkenntnistheoretisches Mittel, ein ganz allgemeiner Begriff, ein psychologisches Problem, eine ideale, unsinnliche, abstrakte Gegebenheit, die allgemeinste Bedingung für das Statthaben des dramatischen Akts, die psychische Voraussetzung der menschlichen Natur, die den Gedanken des Dramatischen aus sich heraus gebiert. Wenn Wagner dagegen von der Menge spricht, dann ist an dieser wie an anderen Stellen immer nur die Rede von dem zufälligen Publikum, das tagaus tagein das Bühnenhaus füllt, von der zufälligen, beschränkten Masse, die sich ergötzen will, von der Menge in ihrer einmaligen besonderen Zusammensetzung, in der die niederen Instinkte der Ungebildeten, Verständnis- und Geschmacklosen vorherrschen. An diese Menge denkt Wagner, für sie schafft er und er vergißt nicht, auch für ihre körperlichen Bedürfnisse kräftig zu sorgen. Deutlich erkennt man hier, wie Schiller von der dramatischen Idee her an das Werk herantritt, während Wagner vom Gedanken der theatralischen Aufführung ausgeht. Bei Schiller kommt zuerst das Dichterische, bei Wagner das Schauspielerische. Und zwar so sehr, daß ihm das Dramatische schon am Uranfang des Schöpfungsakts in szenischer und mimischer Umwertung erscheint, daß er seine Gestalten nie anders als im Kostüm vor sich sieht.

Wagner Schauspieler — das hat schon einmal einer gesagt und man hat ihn darob maßlos angegriffen. Ob mit Recht, mit Unrecht? Soviel ist sicher: von den Zeitgenossen hat keiner den tiefsten Urgrund der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit Wagners so lebendig begriffen, wie Friedrich Nietzsche. Aber ebenso sicher ist, daß Nietzsche im Fall Wagner Partei gewesen ist, einseitige Partei, und daß sein Verdammungsurteil zeitlich und persönlich bedingt war. Wundervoll, wie er den Charakter der Wagnerschen Kunst erkennt:

„Sie wissen nicht, wer Wagner ist: ein ganz großer Schauspieler! Gibt es überhaupt eine tiefere, eine schwerere Wirkung im Theater? . . . . Wer hat diese Ueberzeugungskraft der Gebärde, wer sieht so bestimmt, so zu allererst die Gebärde?"[1] Oder: „Auch im Entwerfen der Handlung ist Wagner vor allem Schauspieler. Was zuerst ihm aufgeht, ist eine Szene von unbedingt sicherer Wirkung, eine wirkliche actio mit einem Hautrelief der Gebärde, eine Szene, die umwirft — diese denkt er in die Tiefe, aus ihr zieht er erst die Charaktere[1]."

[1] Der Fall Wagner 1888.

Aber Nietzsche übertreibt diese fundamentale Erkenntnis maßlos, wenn er folgert:

„Wenn es Wagners Theorie gewesen ist ‚das Drama ist der Zweck, die Musik ist immer nur das Mittel' —, seine Praxis dagegen war ‚die Attitüde ist der Zweck; das Drama, auch die Musik, ist immer nur ihr Mittel'[1]."

Und er geht ästhetisch völlig fehl, wenn er die trefflich erkannte Eigenheit Wagners nur negativ würdigt, wenn er daraus den Vorwurf konstruiert: „Er will die Wirkung, er will nichts als die Wirkung"[2] und sich schließlich zu der unfaßbaren Behauptung versteigt: „Vom großen Stil steht Wagner am fernsten"[2].

Richtig ist Nietzsches Erkenntnis, falsch ist sein Urteil. Wagners Persönlichkeit zeigt in der Tat einen unseligen Trieb zu äußerem Prunk und Glanz, eine bis zum Eitlen gesteigerte Prachtliebe. Jene von kleinen Seelen und erbärmlichen Philistern immer wieder zum Vorwurf genutzte Schilderung seines Arbeitsraums, die uns die Wiener Putzmacherin gegeben hat, ist höchst charakteristisch für sein ganzes Wesen, für sein Denken und Fühlen und für sein künstlerisches Schaffen. Die Reize des Einfachen, Schlichten, Bescheidenen kennt er nicht. Im Leben und in der Kunst sucht er überall nach dem Rauschenden, Stürmischen, Pathetischen, nach buntem sinnlichem Zauber. Den schweren berauschenden Duft liebt er, die starken pastosen Farben, Samt und Seide, silberne und goldene Gehänge und metallisch schimmernde Rüstungen, das Glitzern und Funkeln, höchsten strahlenden Glanz. Daher dieser elementare Drang nach theatralisch machtvoller Gebärde, daher die klangschweren Worte, die jagenden Rhythmen, die weitgezogene musikalische Phrasierung, die vielfach massige Instrumentation, die schwerblütigen, glutvollen Harmonien, überhaupt diese Musik, die wie ein reicher Mantel aus Brokat die Handlung umschlingt und die immer den gleichen samtüberglänzten Charakter zeigt, ob Stürme die Meereswogen peitschen, ob donnernde Gewitter über die Erde rasen oder ob im Siegfried die Wälder leise rauschen oder Tristan und Isolde in seliger Umarmung erschauern. Daher auch das kühne Uebersteigern der Illusionsmittel der modernen Bühne, die übermäßige Benutzung eines ungeheuren technischen Apparats. „Drum schonet mir an diesem Tag Prospekte nicht und nicht Maschinen," das ist Wagners stete Mahnung und seine ewige Forderung, die er, sehr zum Schaden seiner Kunst, überall rücksichtslos durchzusetzen suchte. Was wird da alles verlangt! Feuerzauber, Nebelzauber, Wolkenzüge, Blitz und Donner, Versenkungen, wunderbare Umgestaltung von Personen und Dingen vor den Augen des Zuschauers, plötzliche Verwandlungen des ganzen Bühnenbilds, selbsttätige Bewegungen lebloser Gegenstände, Eingreifen von Tieren in die Handlung und vor allem und immer wieder Farbe und Licht, glühende, prangende Farbe und gleißendes, berauschendes Licht, das mit Hilfe des modernsten technischen Raffinements den szenischen Eindruck bis zum Aeußersten und Letzten einer möglichen Sinnenwirkung steigert.

Ist das nun Grund genug zu völliger Verurteilung? An sich gewiß nicht; denn es ist das gute Recht des Dramatikers, die Bühnenmittel nach seinem Gutdünken zu gebrauchen. Und wenn Wagner gerne mit starken szenischen Effekten arbeitet, so löst das zunächst noch gar keine Bedenken aus, sondern gibt nur seinem Kunstwerk den spezifischen Charakter. Gewiß, wir könnten uns den Knaben Siegfried musikalisch anders gezeichnet denken, wir könnten uns den zweiten Akt von Tristan und Isolde in anderen Klängen vorstellen. Wir sind sogar überrascht und erstaunt, wenn wir die Liebenden das Bekenntnis des innigsten Ineinanderaufgehens im Forte gegen ein volles Orchester hinaussingen hören. „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!" das könnte ganz anders klingen, einfacher, schlichter, stiller und doch ebenso tief und reich. Aber das wäre eben nicht Wagner. Denn Wagners Kunst arbeitet nun einmal nicht nach dem Intensiven hin, sondern nach dem Extensiven, nicht in die Tiefe des Empfindens,

[1] Nietzsche kontra Wagner 1888.
[2] Der Fall Wagner 1888.

sondern in die Breite des Ausdrucks. Ganz im Gegensatz zu dem Klassizisten Mozart sucht der Ekstatiker Wagner die Steigerung des Gefühls nicht in der Steigerung der Ausdruckskraft der Kantilene, sondern in der Verstärkung des Dynamischen. Für überschwängliches Empfinden kennt er nur überschwänglichen Ausdruck. Die höchste Freude, den quälendsten Schmerz, Tristans und Isoldens himmlisches Entzücken kann er sich nicht anders denken als ff und tutti. Ausgesprochenster Barock ist diese Kunst, der äußerste Gegenpol des Klassischen mit seinen ruhigen Flächen, seinen klaren Linien, seiner strengen Tektonik. Das müssen wir erkennen und verstehen, wenn wir Wagner richtig würdigen wollen. Von diesem Standpunkt aus begreifen wir aber auch die Meinung Nietzsches. Der Aesthetiker, der für die Kunst der Seicentisten nichts übrig hatte, der für die eigenartige Schönheit Berninis kein Auge besaß, der mußte notwendig und folgerichtig auch die wesens- und artverwandte Kunst Richard Wagners ablehnen. Zum Wesen des Barock und zum Wesen Wagners aber gehört nun einmal der große Apparat, gehört die laute Gebärde, gehört das Schwelgen in Prunk und Flimmer, gehört dieser immerwährende, erstaunlich überfließende, alle Grenzen zersprengende Reichtum. Und mag in diesen Dingen bei Wagner das Theatralische auch das erste Wort sprechen, gut, wenn ihm nur nicht das letzte Wort bleibt. Allein man kann sich der Einsicht nicht verschließen, daß der Gebrauch, den Wagner von rein äußerlich wirkenden theatralischen Effekten macht, zuweilen einmal durch keine dramatische Grundlage mehr gestützt wird. Er liebt über alles Zaubermittel und Wundererscheinungen und niemand wird ihm diese Liebe verdenken. Unerbittlich aber muß man verlangen, daß solche übermenschlichen und übernatürlichen Vorgänge auf den ewigen Urgrund menschlichen Empfindens gestellt werden und nur als symbolische Gleichnisse ein innerpersönliches Fühlen und Wollen verdeutlichen, nicht aber als selbsttätig wirkende Zaubereien die natürliche psychologische Kausalität willkürlich durchbrechen. Ganz herrlich sehen wir das in der Liebestragödie von Tristan und Isolde gestaltet. Alles ist da auf seelischen Ausdruck gestellt. Die beiden, die sich lieben und doch hassen möchten, die mit stärksten Ketten aneinander gefesselt sind und doch sich nicht gehören dürfen, die ihr leidenschaftliches Begehren voreinander verbergen, ihre lodernde Glut ersticken wollen, ihre heißesten Wünsche sich versagen müssen, schreiten in den Tod. Brangäne soll ihnen den Gifttrank reichen. Aber die Treue hintergeht sie und schüttet den Liebestrank in den Becher, aus dem die in ihrem Stolz Zertretenen, am Glück Verzweifelnden die willkommene Vernichtung zu schlürfen meinen. Und wie sie getrunken und damit jeden Gedanken an das Leben weggeworfen haben, da sind mit einemmal die starken Fesseln abgestreift, die sie bisher banden, jede Hemmung schwindet, übermächtig bricht ihr Empfinden durch und sie sinken sich willenlos in die Arme. Ist das ein Werk des Zaubers? Es mag Wasser sein, was ihnen Brangäne gibt, es tut dieselbe Wirkung wie der wunderkräftigste Saft. Die Nähe des Todes hat das verborgenste Fühlen bloßgelegt, aus dem Innersten des Herzens quillt ihr Handeln, die Wundermacht der Leidenschaft bestimmt ihr Sinnen und Trachten und der Zaubertrank, den die hingebende Gefährtin ihnen darbot, ist nur ein anschauungskräftiges Sinnbild dieses wunderschaffenden Empfindens der Liebe.

Ganz anders ist der Liebestrank, den Gutrune dem Siegfried reicht. Das ist ein wirklicher Zauber, der den Sinn des Helden auf einmal grundlos und gänzlich wandelt. Der herrliche Knabe, der eben noch in ergreifenden Worten von der heißgeliebten Brünnhilde schied, weiß plötzlich nichts mehr von ihr und leiht seine Hand ahnungslos dem fürchterlichsten Betrug. Nein, so geht es nicht. Psychologie läßt sich nicht durch abgebrauchten Hokuspokus, durch ein eigenmächtig wirkendes theatralisches Manöver ersetzen. Da kann keine Rede mehr sein von einem poetischen Symbol, jede menschliche Wahrheit hört da auf. Nicht mehr des Menschen Leidenschaft handelt, sondern ein unmenschlicher Zauber treibt das Geschehen vorwärts, der Charakter wird zum Spielball launischer Mächte, der Zufall regiert, das blinde Ungefähr und die menschliche Tragik macht dem Gräßlichen und Grauenhaften Platz. Findet man nicht, daß die nun folgenden Szenen mit ihrer brutalen Roheit nach der wundervollen dichterischen Wirkung der drei vorausgehenden Dramen einen Sturz ins Bodenlose bedeuten? Hier hat der Theatraliker Wagner dem Dramatiker Wagner einen bösen Streich gespielt. Es geht auch nicht an, diesem Vorwurf durch den Hinweis auf die Musik zu begegnen. Gewiß hat Wagner den ganzen Reichtum seines erstaunlichen musikalischen Könnens aufgeboten, um den Uebergang vom sonnenumstrahlten Walkürenfelsen in die düstere Halle der Gibichungen am Rhein überzeugend zu vermitteln, und was er dabei geschaffen hat, gehört musikalisch zum Großartigsten seiner Kunst. In kräftig wirkender Malerei schildern die Töne, wie der Held fortzieht von der Geliebten. Er durchschreitet den Feuerring und tritt damit wieder heraus aus dem Kreis, in den Brünnhilde gebannt ist. Er fährt den Rhein hinauf, das Motiv des Rheingolds klingt an, vom Fluch, der dem lockenden Metall anhaftet, künden Trompeten und Posaunen. Wenn dann noch das Wehemotiv unheimlich herausschallt, dann ist es, wie wenn dunkle Wolkenschatten die leuchtende Gegend verhüllen und ein banges Ahnen kommenden Unheils dämmert auf. In dieser schicksaldrohenden Stimmung tritt Siegfried Gutrune gegenüber. Aber bei ihrem Anblick wird nur stärker noch die Erinnerung rege an das verlassene Weib. Die Töne, die einst in ihm erwachten, als er in jubelnder Umarmung zum erstenmal das selige Geheimnis der Liebe empfand, klingen wieder an. Doch dann trinkt er aus dem Horn, das Motiv der Vergessenheit schlägt seine dunklen Schleier über das mächtig auflodernde Liebesgefühl und nun ist alles vorüber, das jubelnd frohe Erleben taucht unter in die Nacht des Vergessens, der Gedanke an das Einst ist ausgelöscht. Sicherlich ist diese Musik wunderschön. Allein was wir von ihr erwarten und wünschen, eine psychologische Erklärung der plötzlichen Sinnesänderung, gibt sie uns nicht, kann sie uns nicht geben. Denn in Wirklichkeit ist gar keine seelische Wandlung eingetreten, sondern des Helden Bewußtsein und Wille sind ausgeschaltet, ein irrer Wahn hat ihn umfangen, ohne es zu wissen und zu wollen, taumelt er in Schuld und Tod. Siegfried, der herrliche Knabe, der im Streit mit den schlimmsten Mächten des Waldes nicht das Fürchten lernte, tauscht auf einmal die Rolle mit den wahnumstrickten Helden attischer Schicksalsdramen, dem Ajas des Sophokles, der Agaue in des Euripides Bachen. Dasselbe Wundermittel, das im Tristan als kräftig leuchtendes Symbol tiefinnerlichsten Erlebens erscheint, wird hier zu einem hohlen theatralischen Effekt herabgewürdigt.

(Schluß folgt.)

Rudolf Peters.

Von Joseph Schilling (Bonn).

Es ist an der Zeit, die Aufmerksamkeit eines weiteren musikalischen Kreises auf einen jungen, werdenden Komponisten hinzulenken, auf einen Komponisten, der zwar in seiner engeren Heimat Rheinland-Westfalen sehr bald zu einer Art Anerkennung gelangt ist, der auch bereits in Berlin durch seine Werke und sein Klavierspiel berechtigtes Aufsehen erregte, und der in einigen Meistern von Ruf wie Professor Adolf Busch und in dem Verlage Simrock kräftige Förderer gefunden hat, an dem man aber im großen ganzen bisher vorübergegangen ist, ohne sonderliche Notiz von seinem hoffnungsvollen Dasein zu nehmen. Die Welt ist heute nicht arm an begabten jungen Leuten, die mit Erfolg schon den Schreibstift zu führen verstehen. In unserem Falle liegt der Vergleich mit Erich Wolfgang Korngold nahe. Zu diesem bedeutet Peters den Gegenpol. — Doch mögen hier erst die

wichtigsten Daten und Dinge aus dem Lebensgange Rudolf Peters' kurz folgen:

Geboren am 21. Februar 1902 in Gelsenkirchen als Sohn des dortigen Musikdirektors, offenbarten sich bei Peters schon frühzeitig musikalische Regungen, und lange vor dem ersten regelrechten Klavierunterricht, den der Vater selbst seit Dezember 1908 erteilte, versuchte der kleine Rudi nach dem Gehör das zu wiederholen, was er gelegentlich zu Hause vernahm. Im Februar 1912 übernahm die vortreffliche Essener Pianistin Louise Clemens die klavieristische Weiterbildung, und im Juli desselben Jahres begann der Vater mit der Unterweisung in der Harmonielehre. Ueber diesem musikalischen Studium wurde die allgemeine Bildung nicht vergessen: Peters besuchte das humanistische Gymnasium, und mit der erfolgreichen Absolvierung der Obersekunda fand diese Lernzeit einstweilen ihren Abschluß. Zu Beginn des Jahres 1917 starb Musikdirektor Heinrich Peters, der in so vorbildlicher Weise die Erziehung und Ausbildung seines Sohnes überwacht hatte, dem es Ehrensache gewesen war, durch zu frühe Zurschaustellung dem Kinde nicht die Jugend zu rauben, und eine gedeihliche Weiterentwicklung nicht zu unterbrechen. Ihm hat Rudolf in erster Linie zu danken, daß er der ist, der er ist: ein munterer, natürlicher, frischer Junge, der zwar seiner Kunst sich herzlich freut, aber jenseits steht aller Blasiertheit.

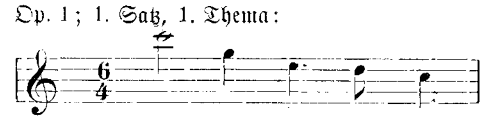


Rudolf Peters.
Atelier Schneider, Bonn.
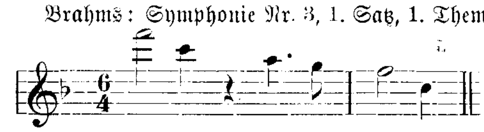
Nach dem Tode des Vaters kam Rudolf Peters zu Professor Hugo Grüters nach Bonn, der auf seinen Zögling einen bestimmenden Einfluß ausüben sollte, der auch bislang schon mit Rat und Tat zur Seite gestanden und den damals Zwölfjährigen nach dem „1. Mittelrheinischen Musikfest" im Mai 1914 zum ersten Male in privater Gesellschaft einem Kreise von Berühmtheiten und Kapazitäten vorgestellt hatte (vor welchem der kleine Rudi einige Sonaten und sonstige eigene Kompositionen zum Erstaunen aller Anwesenden mit virtuoser Fertigkeit spielte). Bei Grüters empfing Peters die höheren Weihen des Pianisten, so daß dieser nunmehr befähigt ist, für sich selbst die beste Propaganda zu machen. Zum zweiten macht Peters hier einen Lehrgang der Kontrapunktik durch, der, so fern er sich aller Schulmeisterei hält, an Strenge und Genauigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Die Früchte dieses tiefen Studiums offenbaren sich in Peters' ersten veröffentlichten Werken. Noch ist der Unterricht bei Grüters nicht abgeschlossen, und begierig und bescheiden löst der Schüler die Aufgaben, die der Lehrer ihm stellt. — Im April 1918 zog die Mutter Peters' nach Godesberg bei Bonn.

Persönliche Anlagen und die Erziehung durch Professor Grüters wiesen Rudolf Peters den Weg, den er nun mit Energie und Konsequenz verfolgt, führten ihn der Brahms-Regerichen Richtung zu. Mit vollem Bewußtsein folgt er diesen Meistern. Der Stil, der innere Bau seiner Werke und demzufolge naturgemäß das äußere Notenbild sind ähnlich dem seiner Vorbilder. Er spricht ihre Tonsprache, die selbst nicht davor zurückschreckt, schon Gesagtes in nur wenig veränderter Form zu wiederholen. Man vergleiche:
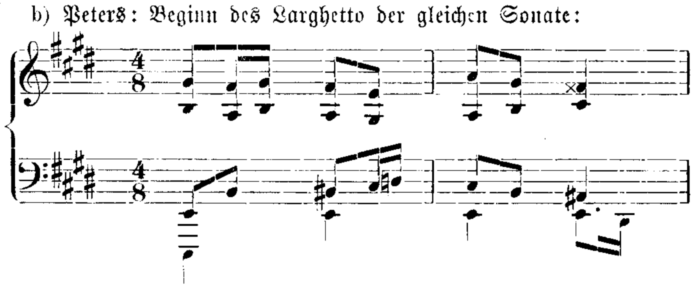
a) Peters: Sonate für Klavier und Violine Op. 1; 1. Satz, 1. Thema:
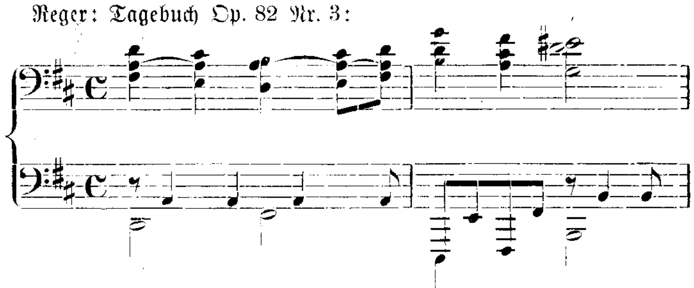


Brahms: Symphonie Nr. 3, 1. Satz, 1. Thema:



b) Peters: Beginn des Larghetto der gleichen Sonate:



Reger: Tagebuch Op. 82 Nr. 3:
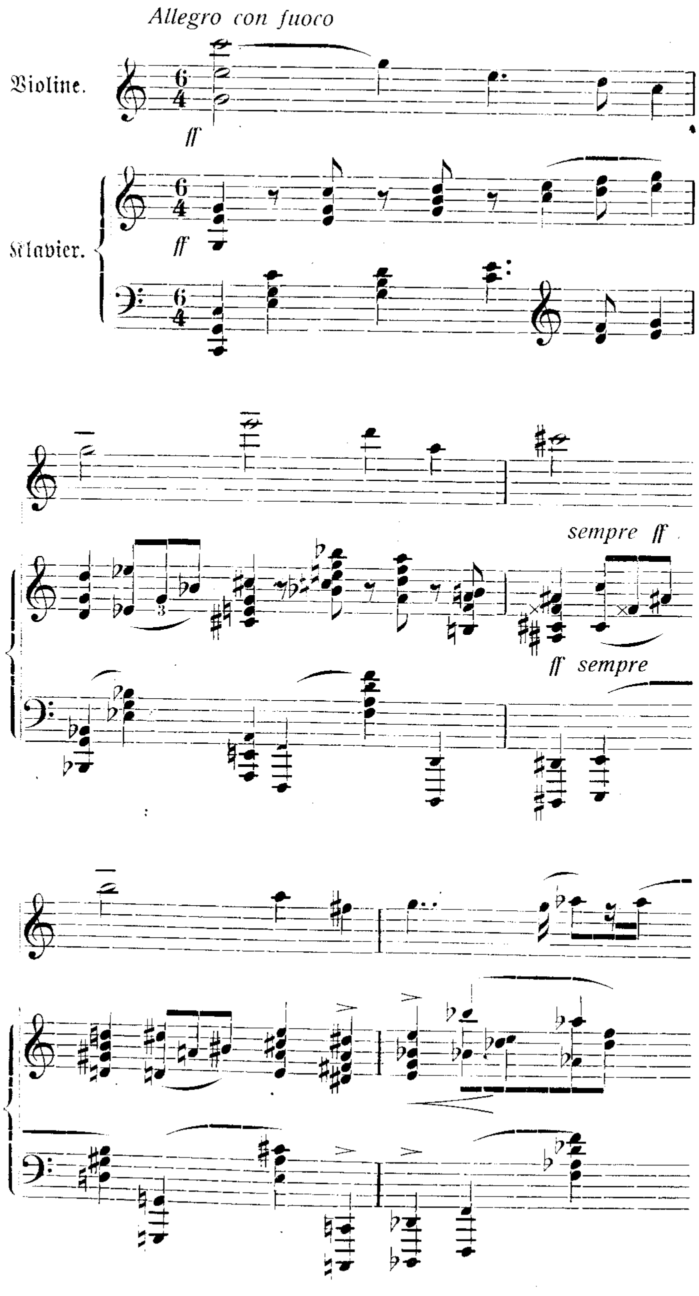


Die Erkenntnis, die ich aus dem Studium der Petersschen Werke geschöpft habe, sagt mir, daß der junge Tonsetzer nicht nötig hat, Anleihen aufzunehmen, daß Peters aber auch den Mut findet, einen Gedanken, der selbst sich in ihm schuf, und den er für würdig erachtete, Träger eines Sonatensatzes zu sein, als eigenes Gut auszugeben. Es ist ein gutes Zeichen und bürgt für die restlose Ehrlichkeit dessen, was da geschrieben steht, daß eben Peters auf billige Originalitätssüchtelei verzichtet und sich so gibt, wie er jetzt fühlt und denkt. Die Entwicklung all der großen und kleinen Komponisten, die sich einen Platz in der Geschichte der Musik zu sichern gewußt haben, und die wir jetzt aus gemessener Entfernung ruhiger beurteilen können, hat stets — wenn auch mehr oder weniger — in Anlehnung an Vorhandenes, Gegebenes begonnen, und zwar nicht einmal an das Höchste und Beste des Vorhandenen. So marschiert auch Peters festen Schrittes und frischen Mutes von der mittleren Linie der Brahms und Reger ins musikalische Leben hinein, obgleich ich annehmen muß und weiß, daß ein geistiges Verarbeiten und Durchdringen auch der tiefsten Weisheiten der großen Toten schon stattgefunden hat Vielleicht rein intuitiv, aber sie hat stattgefunden! Und wie Rudolf Peters marschiert, sagt das nicht dieses oben angedeutete erste Thema des ersten Satzes des Opus Eins? —
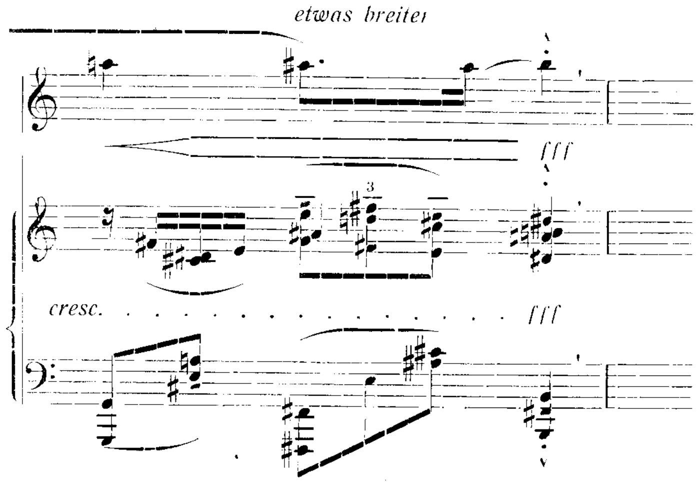
Die innere Sehnsucht aber des jungen Komponisten scheint die Romantik zu sein. Trotz des C dur der Ecksätze genannter Sonate und des Glanzes der Wirklichkeit, der über ihr aus-

gebreitet liegt, schimmert doch immer wieder ein stiller Schein aus dem Lande der Träume hindurch. Ist es nur Zufall, daß es gerade das Hauptmotiv aus Johannes Brahms' romantischer Symphonie ist, das sich in ihm erneuerte, und das den Beginn seines offiziellen Schaffens macht? Es ist oft nicht überflüssig, solche kleinen, fast kleinlichen Feststellungen zu machen, so gewagt, abseits liegend und konstruiert sie scheinen mögen. Ich muß da wiederholt an Erich Wolfgang Korngold denken, an das „Motiv des fröhlichen Herzens", die lustigen drei Quartaufwärtssprünge fis—h, gis—cis, fis! die er seiner „Sinfonietta" voranschickt. Diese da ausgedrückte Freude ist ein, vielleicht sogar der Grundzug seines Wesens, trotz Passacaglia der Klaviersonate d moll Op. 1 (Op. 2: Sonate E dur!), trotz „Violanta" (der „Der Ring des Polykrates" folgte).
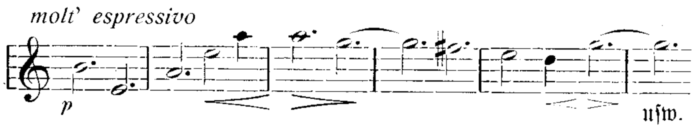
Und was die erste Sonate Rudolf Peters' in dieser Hinsicht versprach hielten die „Phantasiestücke" Op. 2. Sie sind ganz angefüllt mit romantischem Geist. Und was mir außerdem an Manuskripten zu Gesicht gekommen ist, z. B. ein zweites Heft „Phantasiestücke" für Klavier, zeigt noch mehr als das Vorangegangene diese Stimmung, bisweilen gar so stark, daß ein Robert Schumann dem notenfrohen Jüngling bei der Niederschrift über die Schulter geschaut zu haben scheint.

Hier möge nun eine Analyse, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, der beiden ersten Werke, die vor das Forum der Oeffentlichkeit getreten sind, folgen, und einige Notenbeispiele sollen versuchen, meine Worte zu erläutern:
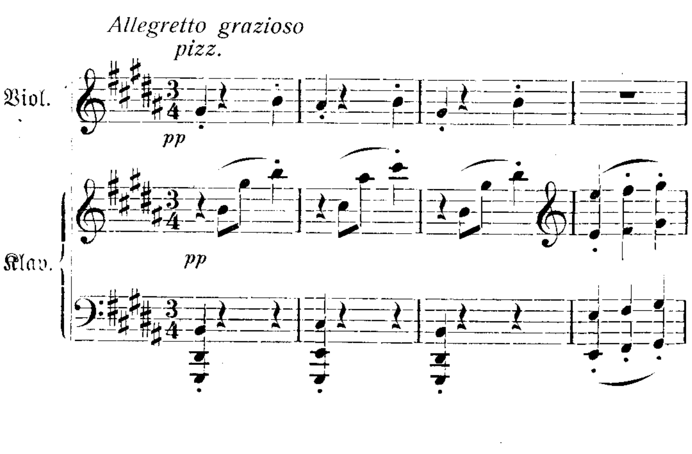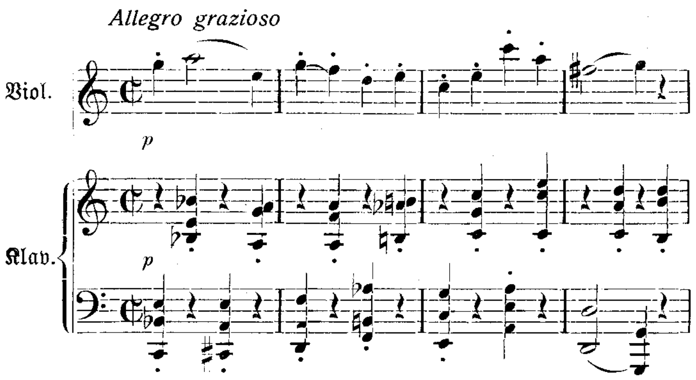




So also setzt die Sonate ein, im $\frac{6}{4}$-Takt, der beliebt ist wegen der vielen rhythmischen Möglichkeiten. Mit der gleichen sicheren Bestimmtheit, mit der die Geige abwärts steigt, schwingt sich das Klavier nach oben. Jede Stimme scheint trotz des Eins-seins ihre Selbständigkeit betonen zu wollen. Nach diesem Fortissimo-Abschluß und der durch das Komma angedeuteten kurzen Pause hebt der zweite Teil des ersten Thema an, leise und sanft, doch alsbald sich steigernd und mit dem ersten Abschnitt sich vereinend. Thema II



wird erst vom Klavier allein gebracht, dann aber von dem andern Part übernommen und weitergesponnen. Es singt ohn' Ermüden von Sehnsucht, doch nicht von solcher, die verzagt und klagt, sondern vielmehr von einer Sehnsucht, die beherzt und vertrauensvoll aufwärts und vorwärts blickt. Die sich anschließende Durchführung muß ein kleines Kunstwerk für sich genannt werden. Geheimnisvoll hebt sie an in Des dur. Eine Fermate folgt gleich. Der Komponist scheint sich erst auf das, was da kommen soll, besinnen zu wollen. Vielleicht auch lag in seiner Absicht, die Spannung des Hörers noch um einige Gradstriche zu erhöhen. Und dann ... öffnen sich die Schleusen, und in breit dahinfließendem Strome ergießen sich Harmonien, immer neu sich gebärend aus den Keimen der Themen und Motive. Ein stetes Wachsen, Ansteigen, Sich-Ueberbieten. Und als endlich jene Themen und Motive hergegeben, was in ihnen verborgen liegt und was sich aus ihnen ans Licht der Sonnen heraufbefördern läßt, fallen die Akkorde gewissermaßen in sich selbst zusammen und eine Pause (nicht der Verlegenheit!) tritt ein, in welche mit um so schneidenderer Gewalt das erste Thema mit höchster Kraft hineinsaust. Wir hören dann noch einmal das lyrische Seitenthema, und in einem breiten, Klangmassen bannenden Höhepunkte findet der Satz sein Ende. — In wohltuendem Gegensatze hierzu folgt ein „Allegretto grazioso", das — wenngleich in gis moll stehend und scharfe Akzente nicht verschmähend — freundlich und problemlos vorüberhuscht. Fast gar zu einfach mutet das Thema an:



Aber selbst diese wenigen Noten genügen Peters, ein Scherzo aus ihnen zu entwickeln, das des Beifalls stets sicher sein wird. Ein kurzer alternierender Mittelsatz in H dur, lieblich kanonisch anhebend, erhöht noch die Wirkung. Die von mir gehörte Wiedergabe in Bonn bestätigte meine Meinung. — Bezüglich des „Larghetto" (Hauptthema siehe unter Beispiel 1) nun kann ich nur den schon in meiner Kritik ausgesprochenen Zweifel wiederholen, ob die Empfindung, die zwar stark und mächtig bereits aus ihm zu uns spricht, das Produkt innern Erlebens ist; und wenn, wie weit sie es ist. Wer mit 16 Jahren ein solches Werk schreiben konnte, ist gewiß kein Durchschnittsmensch, und er darf beanspruchen, nicht mit der Elle des Alltags gemessen zu werden. Und doch fällt es schwer, zu allem Ja zu sagen. Wir hoffen auf die Zukunft und auf die Einlösung des mit dem „Larghetto" gegebenen Versprechens. — Das Finale sprudelt schier über von echter Musizierfreudigkeit und innerem Behagen. Fast wie ein Scherzo Nr. 2 mutet es an (die Eingangstakte lassen das schon durchblicken),



wie ein feiner Johannes Brahms, wenn sich dieser Meister einmal ganz unbefangen und unbedrückt gab. Ein gesangliches, gedehntes zweites Thema sorgt für die nötige Abwechslung. Hin und wieder kleine Verwicklungen und Zuspitzungen. Im allgemeinen aber bleibt der Satz ohne ernste Konflikte, er tänzelt daher, bis er sich nach allmählicher Steigerung in einer Presto-Coda prachtvoll zu Ende jagt. —

Ueber die zweite Veröffentlichung der Petersschen Muse will ich mich kürzer fassen. In diesen, „Phantasiestücke" benannten kleineren Gaben haben wir Stimmungsbilder vor uns, die das bisher gewonnene Bild von dem Seelen- und Geisteszustand des jungen Komponisten in glücklichster Weise vervollständigen. Auch hier die Zeichen einer herzerquickenden Urehrlichkeit, und der Betrachter der an die Intermezzi Brahms' erinnernden Stücke hat seinerseits nicht nötig, in sie etwas hineinzugeheimnissen oder aus ihnen herauszudeuteln, was nicht in ihnen steht. Ihr schönster Reiz offenbart sich dem, der sie unbefangen auf sich wirken läßt. Nr. 1 (C dur), „ziemlich langsam und einfach", ist von einer geruhsamen Melodie getragen, die nur von Frieden und stiller Versonnenheit singt; auch ein von Leidenschaft durchglühter Mittelteil vermag an dieser Grundstimmung nichts zu ändern. In dem zweiten Stück (A dur, mit der genauen Vorschrift: „Lebhaft und leicht, mit Gewandtheit, jedoch nicht zu schnell") regen sich andere Geister, Geister der Munterkeit, die im (beschleunigten) Ländlerrhythmus lustvoll sich drehen und wiegen. Auch sie faßt die Leidenschaft an. Doch der Sturm legt sich bald, und man tanzt wieder fein und sittsam. Ein Spaß, dem zuzuschauen. Teil 3 birgt ähnliches in seinem Innern wie der erste, und Nr. 4 nimmt den mit dem letzten Takte von 2 verlassenen Faden wieder auf, nur daß hier Behagen und Behäbigkeit noch mehr unterstrichen sind, und der gute deutsche Humor mit freundlichen Aeugelein durchblickt. Der letzte, „ziemlich langsam und innig" überschriebene Abschnitt ist ganz in Dämmerlicht getaucht; von Liebe und Sehnsucht klingt's an. Verschwommen zwar nur und andeutungsweise, doch wohl vernehmlich. Ein langes, ganz hinsterbendes Verhallen beschließt .... ein wundersames Ende. ....

Ich bezweifle fast, daß mir geglückt ist, von dem Wesen der jungen Kunst Rudolf Peters' eine hinreichende Zeichnung entworfen zu haben. Aber ich hoffe wenigstens das eine, mit diesen Zeilen dazu beigetragen zu haben, daß die Leser nun selbst zu den zwei verheißungsreichen Erstlingen (denen sich eine Sonate für Klavier und Violoncello bald anschließen wird; sie befindet sich bereits unter der Presse) greifen werden und sich in ihren Zauber versenken. Denn es verlohnt sich der Mühe. ....

C. Hildebrand: „Firlefanz".

Uraufführung am Stadttheater in Freiburg am 26. Dezember 1919.

Das Stadttheater brachte uns als Weihnachtsgabe die Uraufführung von „Firlefanz, der Puppendoktor", Traumfantasie in 3 Akten mit Vor- und Nachspiel von E. Straßburger und A. Werner, Musik von Camillo Hildebrand. Das längere Vorspiel, das uns am heiligen Abend in Klein-Irmgards Schlafzimmer versetzt, atmet echte Weihnachtsstimmung. Der Baum im Lichterglanze, das Nachtgebet der Kleinen, ihr Entschlummern mit der Puppe im Arm, ihre (in den folgenden Akten vor uns zur Wirklichkeit erstehenden) Traumgesichte, behütet von den guten Genien (Weihnachtsmann und Fee Blondhaar), die im Kampfe gegen die böse Hexe Langnas die Oberhand behalten, sind die Elemente, die in Verbindung mit Engelserscheinungen und dem Zauber der Musik jene Stimmung bei uns auslösen. — Der erste Akt spielt in der Puppenklinik des jungen Doktor Firlefanz, dem es an Zulauf von kleinen Patienten nicht fehlt. Er hat gerade sein Meisterstück in Gestalt eines hübschen Püppchens gemacht, das zwar von der bösen Hexe ins Feuer geworfen und vernichtet wird, aber durch die Hilfe der gütigen Fee als Zauberpuppe Ursula größer und glänzender wie vorher wieder zu neuem Leben ersteht. Diese gewinnt in Firlefanz' weiterem Dasein entscheidende Bedeutung. Aus dem engen Elternhaus zieht er mit seiner Zauberpuppe in die weite Welt. Der zweite Akt, ein Jahrmarkt in Käfertal, bietet ein buntes Bild mit Schaubuden, Kasperletheater usw. Auch Firlefanz erscheint dort mit der Zauberpuppe, die sich (eine zweite Olympia!) zum Erstaunen von Groß und Klein produziert und auch die in Liebe sich wandelnde Bekanntschaft der als Gänseliesel inkognito die Genüsse des Jahrmarkts auskostenden Prinzessin Margaret mit Firlefanz herbeiführt. Der dritte Akt, im Park des königlichen Rosenschlosses, gibt Anlaß zur Entfaltung von Prunk und bringt natürlich das Wiedersehen von Prinzessin und Firlefanz. Letzterem wäre es im Angesichte des Königspaares aber beinahe schlecht ergangen, da er beim Versagen der Zauberpuppe (es war ihm die Zauberformel entfallen) für einen Schwindler gehalten wird. Doch in der höchsten Not greift wieder die beschützende Fee ein und wendet alles zum Guten. Firlefanz, vom König zum Herzog von Firlefanzia geschlagen, bekommt seine Prinzessin, nachdem deren romantische bürgerliche Vergangenheit durch des Firlefanz Eltern zuvor noch ans Tageslicht gebracht worden war. — Mit dem Erwachen Irmgards im Nachspiel bricht der Traum und damit das Stück kurz ab. — Letzteres hat in seinem äußeren Gefüge mit Peterchens Mondfahrt Aehnlichkeit. Gleich diesem Werk hat es auch den Vorzug, daß neben dem gesungenen auch das gesprochene Wort zu seinem Rechte kommt und die Musik sich mehr volkstümlich gibt, zwei für die Erfassungsmöglichkeit durch die kleine Welt besonders wichtige Eigenschaften. — Die Musik Hildebrands, der seit Beginn der dieswinterlichen Spielzeit die Führung der Berliner Philharmoniker mit dem Amte des Ersten Kapellmeisters in Freiburg vertauscht hat, ist melodiös, ohrenfällig, getragen durch wohlklingende, dabei der Neuzeit nicht aus dem Wege gehende, bei Gelegenheit auch besondere Charakteristik zeigende Instrumentation. Von den größeren Musiknummern seien hier hervorgehoben: Die zarten Gesänge der Fee, der flotte Firlefanz-Walzer, die hübsche Schwarzwälder-Polka und das warm empfundene Liebesduett. Auch in der Untermalung des gesprochenen Worts wie in der leitmotivischen Behandlung einzelner musikalischer Charakteristika verrät sich die glückliche Hand des Komponisten. — Die Aufführung unter Kapellmeister L. Melitz und Spielleiter H. Schäfer war eine sehr gute. Um dieselbe machten sich von den Mitwirkenden besonders verdient: M. Dornbusch (Firlefanz), A. Hellmuth (Fee), L. Hartung (Prinzessin), M. Saegling (Ursula), A. Rosen (Hexe), P. Gehrig (Irmgard), Fr. Petzold (Hofmeister); G. Kallenberger (Narr), R. Born (Weihnachtsmann). Auch das Orchester, die Kinder der Ballettschule (W. Berger), sowie die schönen Dekorationen (A. Gluntz) verdienen ehrenvolle Erwähnung. Der Komponist konnte auf den sehr freundlichen Beifall mehrmals vor dem Vorhang erscheinen. —l.



Musikbriefe

München-Gladbach eröffnete den Konzertwinter 1919/20 unter Hans Gelbkes altbewährter Leitung. Bei fast beängstigendem Andrang — ein Beweis für das große Bedürfnis nach guter Musik — brachte die erste Winterhälfte drei Cäcilia- und zwei Symphonie-Konzerte. Der Cäciliachor, über ein vortreffliches Material in Friedensstärke wieder verfügend, kam mit Brahms' Schicksalslied und Mozarts Ave verum zu schönster Geltung, zeichnete sich aber ganz besonders im Schlußchor der IX. Symphonie von Beethoven, bei deren Darbietung die Verschmelzung des Vokalen mit dem Orchestralen hervorragend innig war, durch Frische und makellose Reinheit aus. Durch ebenfalls entzückende solistische Leistungen der Damen Eva Bruhn (Essen), Frau Kuhl-Dahlmann (Köln), der Herren Antoni Kohmann (Frankfurt a. M.) und Julius Glez (Köln) wurde so die Wiedergabe der „Neunten" zur Glanz- und Ehrenleistung Gelbkes. In gleichfalls gut vorbereiteter Weise füllten den Inhalt und gelangten zur eindrucksvollen Aufführung in den Cäcilia-Abenden an Orchesterwerken Brahms' II. Symphonie, Mahlers I. Symphonie, die g moll-Suite von Bach in der Regerschen Bearbeitung und Mozarts Es dur-Symphonie. Reichen Erfolg hatte der jugendliche Kölner Cellist Feuermann mit Haydns Cellokonzert und Tschaikowskys Rokoko-Variationen; Backhaus bot Schumanns Klavierkonzert und Klaviersoli von Chopin in bekannt feinsinniger Weise. In den Symphoniekonzerten erzielte Walter Schulze-Prisca (Köln) mit Beethovens Violinkonzert und mit seiner Gattin als Partnerin in Bachs Doppelkonzert den gewohnten großen Beifall. Der Pianist Heinr. Eccarius konnte sich mit dem e moll-Klavierkonzert von Schumann und dem g moll-Klavierkonzert von Mendelssohn wärmster Aufnahme erfreuen. Die Cäcilia-Aufführungen wurden jedesmal am nächstfolgenden Tage als Volks-Symphoniekonzerte mit derselben Besetzung wiederholt. Im zweiten Volks-Symphoniekonzert wirkte jedoch an Backhaus' Stelle die vortreffliche Kölner Pianistin Lony Epstein. Einen starkbesuchten Klavierabend gab Edwin Fischer, dessen pianistische Qualitäten wohl allenthalben bekannt sind. M. Klöpfel.



Erwin Nyiregyházi.

*

Stettin. Wie in den meisten Städten sind wir auch hier bis jetzt von einer wahren Hochflut musikalischer Veranstaltungen nicht verschont geblieben. Eine Pflegestätte ungetrübten musikalischen Genießens bildeten wieder die Konzerte des Musikvereins unter den echt künstlerischen Einwirkungen Robert Wiemanns. Die beiden Symphoniekonzerte brachten uns u. a. eine etwas verspätete Novität von Richard Wetz: „Kleist-Ouvertüre", ein feinfarbiges, geistreiches Werk, und Gustav Mahlers phantastisches Gemälde „Das Lied von der Erde", großzügig in seinem poetischen Vorwurf, meisterlich in der Farbenpracht höchster Instrumentationskunst. Als Mozart-Interpretin bewährte Edith von Voigtländer ihr tiefschürfendes Temperament in des Meisters schlicht-einfachem Violinkonzert. Wiemanns gewaltiges Chorwerk „Frithjof und Ingeborg", eine Schöpfung reich an musikalischen Schönheiten, aber auch ungeheuren Schwierigkeiten, war unter des Komponisten schwungvoller und anfeuernder Leitung eine künstlerische Tat. Eine wertvolle Bereicherung der Chorliteratur, wird das Werk einem leistungsfähigen Chor und Orchester stets willkommene Aufgabe sein. Solistisch betätigten sich in hervorragender Weise Käte Neugebauer-Ravoth, Kammersänger Waldemar Henke, Prof. Albert Fischer, während die Vertreterin der Altpartie, Anna Hardt, weniger genügte. Auch der erste Kammermusikabend des Musikvereins (Wiemann-Ensemble) stand auf der Höhe seiner Aufgaben. Als wunderbare Stimmungsgemälde feinnerviger Lyrik erwiesen sich bei dieser Gelegenheit unseres einheimischen Komponisten Ulrich Hildebrandts Gesänge „Tröstung", „Brot", „Traumwanderung", „Spieglein an der Wand", „Dein Seelchen", die durch die Sangeskunst Paula Werner-Jensens blühendes Leben gewannen. Verdient machte sich Hildebrandt auch wieder durch seine regelmäßigen populären Orgelkonzerte mit reich wechselndem, stilvollem Programm und bester Ausführung. Die rührige Richard-Wagner-Gedächtnisstiftung erwies sich auch in diesem Winter wieder als Stütz- und Angelpunkt unseres musikalischen Lebens; sie vermittelte uns wieder einen unter M. v. Schillings' Leitung hervorragend verlaufenen Abend des Berliner Philharmonischen Orchesters mit Werken von A. Bruckner, F. Mendelssohn, R. Wagner und M. v. Schillings (Erntefest aus der Oper Moloch). Ein Peter-Cornelius-Abend mit hervorragenden gesanglichen Darbietungen von Susanne Fischer-Lattermann, Hildegard Braun und Prof. Dr. R. Sternfeld als gewiegtem Begleiter, ein Liszt-Abend Georg Bertrams, der sein starkes künstlerisches Temperament besonders in der h moll-Sonate und der ungarischen Phantasie ins Treffen führen konnte, ein Joh. Brahms gewidmeter Liederabend mit Elena Gerhardt, die wärmer und farbenreicher denn je sang, sowie zwei Cello-Sonaten-Abende unserer einheimischen Künstler Clemens Krauß und Erich Orthmann waren die künstlerische Ausbeute bis zum Ende des Jahres. Die Veranstaltungen der hiesigen Konzertdirektion Alfred Döring (Simonsche Musikalienhandlung) brachten wie gewöhnlich vom Guten das Beste. Die Fülle dieser hier zum eisernen Bestand gehörenden Veranstaltungen sind nur im Fluge zu streifen. Den Reigen eröffnete Frida Kwast-Hodapp als grundmusikalische Interpretin zweier Sonaten von R. Schumann und F. Chopin; Willy Burmester mit konsequenter Beibehaltung eines seit Jahren sich gleich bleibenden Programmes, Walter Kirchhoff, der Wiener Meistersänger Franz Steiner und die sieggewohnte Emmy Leisner folgten. Das Gewandhaus- und das Rosé-Quartett bescherten uns Abende, die zu den genußreichsten des Winters gehörten; auch die beiden Konzerte des a cappella-Chores der Berliner Sing-Akademie unter Leitung von Prof. Dr. Georg Schumann standen auf künstlerischer Höhe. Beachtenswerte Erfolge erspielten und ersangen sich noch Alice Haßler-Landolt, Romuald Wikarski, Birger-Hammer, Irmgard Hasper, Heinrich Schlusnus, sowie von einheimischen Kräften Ida Suske, Erich Rust, Hugo Kolberg, Käte Brose, Emmy Saalmann und M. Schmidt. Unmöglich ist es mir, auf die zahlreichen sogenannten Einführungskonzerte, mit denen uns die Reichshauptstadt jeden Winter beglückt, näher einzugehen; sie brachten manchen Wechsel auf die Zukunft, oft aber krassen Dilettantismus, gegen den nicht genug Front gemacht werden kann.

Julius Zarest.

*

Stuttgart. (1. Oper.) Optimisten behaupten, daß bei uns alles im schönsten Flusse sei. Fragt sich nur, was dabei herauskommen wird. Blasen steigen aus dem Brodel ja oft genug auf — mit dem Flusse selbst stimmt es also. Was vom Staate gilt, gilt auch von allen möglichen Erscheinungen unseres Kulturlebens. Nicht zuletzt von unserem Theater. Im Württembergischen Landestheater, dessen Oper jetzt in erster Linie von Fritz Busch geleitet wird, ist das schöne Kinderspiel vom Verwechseln des Bäumchens seit geraumer Zeit in Permanenz erklärt worden. Der Heldenbariton strebt zum lyrischen, der lyrische zum Heldenfache. Die Koloratursängerin ward gelegentlich zur jugendlich dramatischen, diese erprobte ihre Kraft an der Aufgabe einer Soubrette usw. Der Ruf nach Neubesetzung einzelner Gebiete wird immer stärker erhoben und es scheint, daß ihm in absehbarer Zeit Erfüllung werden wird. Hohe Zeit wäre es. Wir haben eben kein Ensemble mehr, das sich immer und überall sehen lassen kann, haben die famosen Arbeiter- und Künstlerräte, die im einzelnen Falle Gutes stiften mögen, im ganzen aber ebensowenig in den verwickelten Betrieb eines Theaters taugen wie eine Wildkatze in einen Glasladen. Ich habe letzthin nach Zuschriften aus Bern mitgeteilt, daß möglicherweise der neue Intendant nicht der Mann der eisernen Faust sei, den wir hier in Stuttgart ersehnten, um Ordnung ins Theater und den Spielplan auf die dringend nötige künstlerische Höhe zu bringen. Das hat insbesondere eine Anonyma aufgeregt, die mir deshalb eine wenig freundliche Zuschrift schickte. Wie gerne würde ich sie George Browneisch ansingen und mich mit ihr unterhalten. Aber weil das nicht sein kann, teile ich hier mit, daß andere Leute über den neuen Intendanten anderer Meinung sind und ihm Energie und künstlerischen Willen nachrühmen. Möge es so sein und möge der Nachfolger Barons zu Putlitz die schönen Häuser des Landestheaters zu wahren deutschen Kulturstätten umzuwandeln verstehen. Was sie heute trotz des einzelnen Guten, was darin zu sehen und zu hören ist, sicherlich nicht sind. Als wir einmal kurz hintereinander mit „Carmen", der „Jüdin" und sogar mit des alten Saint-Saëns unleidlich langweiliger Oper „Samson und Dalila" beglückt wurden und die Presse deshalb stärksten Widerspruch laut werden ließ, ertönte mir im Theater selbst aus „hohem" Munde der verzweifelnde Ruf entgegen: „Ja, was sollen wir denn dann geben?!" Ich bin in tiefsinniges Brüten über den Satz verfallen, weiß aber immer noch nicht, worauf er eigentlich zielte: zeigte sich in ihm die völlige Unkenntnis der Tatsache, daß es eine deutsche Oper der Vergangenheit und Gegenwart gibt, die der Pflege als eines unserer Edelgüter bedarf, lauerte im Hintergrunde der Frage der Gedanke an die von „allerhöchster" Stelle (wie es hieß) gewünschten Opern aus dem alten oder dem neueren Judaea — ich weiß es nicht, weiß nur, daß weder Saint-Saëns' noch Halévys zweifellos beste und an sich gute Oper zu unserem eigenen Kulturschatze gehören und deshalb keine Bevorzugung im Spielplan finden dürfen, während ein ewiges Werk wie „Fidelio" ohne jede wirkliche Probe auf die Bühne geschmissen wird.

Gott gebe, daß Fritz Busch seine Absichten auf Schaffung eines guten Ensembles durchsetzen kann, das uns deutsche Opern als geschlossene künstlerische Einheiten zu bieten vermag. Gott gebe, daß der Sinn der Deutschen sich von all dem stinkenden Unflat und Unrat, der aus Kino, Operette und fremdem Schund mephitische Dünste in die Massen sendet, abkehre: geschieht das nicht, so sind wir bald allesamt verkommen und verloren und mit uns die heilige deutsche Kunst.... Das deutsche Theater der Gegenwart steht viel zu viel unter dem Zeichen des Experimentierens. Wie ich das Wort meine, kann ich hier unmöglich ausführen. Wir bedürfen der Pflege positiver Werte im Sinne des Deutschtumes und der reinen Kunst, bedürfen Männer von der Aufrichtigkeit Hans Pfitzners, die sich zum Deutschtum und seiner Kunst bekennen, Männer, die nicht den Ehrgeiz besitzen, im Problematischen das Heil zu sehen und deshalb auch Angriffe aus der „neuzeitlich orientierten" (O über den blödsinnigen Ausdruck!) Presse zu ertragen wissen. Na — und daneben bedürfen wir auch noch allerlei anderer schöner Dinge, so der Sammlung des deutschdenkenden Publikums, der Erziehung zu ethischen Zwecken usw. Und dann bedürfen wir auch des Geldes als eines Mittels zu diesen Zwecken. Wie es ums Geld in der Zukunft stehen wird, wer will das sagen? Sicher aber ist, daß uns die Pflege heimischer Kunst weniger als die der fremden kosten wird — mag sie auch (wie das Allerweltswort heißt, mit dem jeder Schmock heute noch ebenso wie früher paradiert) weniger „interessant" als diese sein. Wir können auch in der Kunst nur am deutschen Wesen genesen. Wie sich dies dann, ob es sich je nach außen hin auswirken und das Dichterwort wahr machen wird, das können wir (wenn auch nicht getrost) der Zukunft überlassen. — Den kurzen prinzipiellen Betrachtungen möchte ich einen Ueberblick über die erste Hälfte der diesjährigen Spielzeit folgen lassen. Es lohnt kaum der Mühe, da, von zwei Uraufführungen (Rangströms „Kronbraut" und O. Schoecks „Don Ranudo", über die ich berichtet habe) und einigen Neuinszenierungen abgesehen, sich alles im gewohnten Alltagsgeleise des durchschnittlichen Opernbetriebes bewegte. Die Neueinstudierungen trafen die „Zauberflöte", die in Pankoks szenischer Umrahmung weit ab vom Sinne des Märchens lag, wie es Schikaneder und Mozart schufen, wenngleich einzelne Bilder schön und eindringlich wirkten, und das „Rheingold". Die drei anderen Abende der Tetralogie treten uns vorläufig noch in der Aufmachung der Illusionsbühne entgegen und nähern sich wenigstens in den Grundzügen dem Sinne der Wagnerschen Allkunst; das „Rheingold" wirkt szenisch zwiespältig, weil es halb Illusionsbühnen-Technik, halb Stilisierung der Szenenbilder zeigt. Der transparente Walhall-Pudding, auf die wolkige Hinterwand projiziert, der Regenbogen als konstant sein Ziel verfehlender Wanderer im Weltenraum — diese und andere Bilder wirkten unglaublich komisch und waren genau so kitschig als der übelste Kitsch der Illusionsbühne. Man denke an die Konsequenz, etwa im „Siegfried": stilisierter Wald und das Waldweben dazu. Das kann gut werden.... Vom Solo-Personal scheiden demnächst Fleischer (Bariton), Sarsky (lyrischer Tenor) aus. Die jugendlich dramatische Sängerin Dor. Manski hat sich wie die interimistisch bis zum Eintreffen Frau Dostals (Zürich) tätige Marie Mülkens (Alt) und der für Alf Ernesti, der erst im Herbst herkommen wird, verpflichtete jugendliche Heldentenor Fritz Soot gut eingeführt.

Prof. Dr. W. Nagel.

Kunst und Künstler

— Der kürzlich gegründete Volksbund für Kunst und Theater in München will die Kunst im Theater und auf allen anderen Gebieten im Sinne volkstümlich-deutscher Kultur und christlicher Lebensauffassung fördern, die minderbemittelten Theaterbesucher organisieren, um ihnen den Besuch von Schauspiel und Oper zu volkstümlichen Preisen (ein Monatspreis von 3 Mk. gibt Anrecht auf zwölf Vorstellungen usw. im Jahre) zu ermöglichen, Konzerte, Rezitationsabende, Vorträge und Einführungen in Werke der bildenden Kunst gegen Vorzugspreise oder auf seine Kosten veranstalten, Verträge mit Lichtspielunternehmungen abschließen, die bereit sind, einwandfreie Filme gegen Vorzugspreise für seine Mitglieder darzubieten, kostenlose monatliche Mitteilungen herausgeben, Künstler und Redner für die ihm als körperschaftliche Mitglieder angeschlossenen Vereinigungen vermitteln. Er wurde von Vertretern der auf christlichem Boden stehenden Münchener Organisationen gegründet und ist nicht mit der „Münchener Volksbühne" zu verwechseln.

— Aus der „Wilhelm- und Mary-Hill-Stiftung" in Frankfurt a. M. sind wiederum einige Beträge an bedürftige deutsche Tonkünstler zu vergeben. Zuschriften sind an den Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt a. M. zu richten.

— Die Stadtverordneten in Halle beschlossen den Ankauf der Thalia-Festsäle zur Errichtung eines zweiten städtischen intimen Theaters, in dem vornehmlich modernes Schauspiel und Spieloper gepflegt werden sollen.

— Unter der Leitung von Prof. Juillerat vom Lehrerseminar Pruntrut reiste eine Anzahl von Schweizer Lehrern nach Deutschland ab, um die großen deutschen Musikinstitute zu besuchen. Es ist demnach aus dem Lande der modernen Hunnen immer noch etwas zu holen....

Das 1. Niederrheinische Musikfest nach dem Krieg soll zu Pfingsten in Aachen unter Leitung Prof. Eberhard Schwickeraths (München) gehalten werden.

— Der Orchesterverein in Bamberg, der sich bisher in verdienstlicher Weise der klassischen Musik widmete, trat unter Leitung W. van Hoogstratens mit Tschaikowskys „Sinfonie pathétique" und Beethovens c moll-Symphonie in künstlerisch hocherfreulicher Weise hervor.

— Das Konzertwesen in Bochum hat, seit Rudolf Schulz-Dornburg ihm als leitender Kapellmeister des städtischen Orchesters einen eigenen Stempel aufdrückt, einen unleugbaren Aufschwung genommen. Zurzeit bietet Schulz-Dornburg in volkstümlichen Konzerten eine Uebersicht über die Entwicklung der Instrumentalmusik. Bisher wurden Bach, Händel und den Wiener Klassikern je ein Abend eingeräumt. Die Programme der daneben stattfindenden Symphoniekonzerte sind moderner gehalten.

— Das Wendling-Quartett (Stuttgart) hatte in Berlin mit Jos. Haas' neuem Streichquartett (Op. 50) starken Erfolg. Ein Teil der Kritik konnte sich nicht versagen, auch diesem Werke des Stuttgarter Meisters, das bei uns seine Uraufführung erlebte, wieder das Etikett der „Reger-Schule" aufzupappen, was jeden Kenner des Haasschen Werkes mit Mitleid für so viel Urteilsunfähigkeit und mit Bedauern darüber erfüllen muß, daß große Zeitungen immer noch nicht begreifen können, daß zur Urteilsabgabe in Kunstfragen Köpfe von Wissen, Geschmack, Erfahrung und Taktgefühl gehören.

— Das russische Tänzerpaar Fokin und Fokina wurde in Neuyork im Century-Theater bei der Aufführung seines bekannten Balletts „Aphrodite" ausgepfiffen. Dieses Fiasko soll zum größten Teil seinen Grund in den für amerikanische Augen zu wenig bekleideten Statisten gehabt haben. Fokin selbst wurde wegen Verletzung der Sittlichkeit angezeigt. Bravo! In Deutschland aber überzeugt der Wedekind-Skandal allmählich auch den ärgsten Idioten von der Glorie der mit der Revolution errungenen „Freiheit"....

— Eine Vereinigung, deren Ziel die Wiederaufnahme freundlicher Beziehungen zwischen Deutschland und Italien auch im Gebiet der Kunst ist, hat ein Berliner Gastspiel des berühmten italienischen Dirigenten der Metropolitan-Oper in Neuyork, Toscanini, angeregt. Toscanini wird in der Staatsoper, voraussichtlich im März, an zwei Abenden dirigieren, am ersten Tag wahrscheinlich die Meistersinger, am zweiten ein italienisches Werk.

— Professor Xaver Scharwenka, der kürzlich in den Senat der Akademie der Künste berufen worden ist, beging am 6. Januar seinen 70. Geburtstag.

— Jos. B. Foerster in Prag beging seinen 60. Geburtstag. Zu Ehren des Komponisten wurden einige Festkonzerte gegeben. Geplant wird die Aufführung von Foersters Opern.

— Als zukünftiger Direktor der Akademie der Tonkunst in München wird neuerdings Prof. Dr. Adolf Sandberger genannt.

— Wilhelm Furtwängler widerspricht öffentlich der Nachricht, er komme für den Kapellmeister-Posten an der Wiener Oper in Betracht.

— Den Lehrern der Akademie der Tonkunst in München: Franz Jacobi, Heinrich Kaspar Schmid und Dr. Walter Courvoisier ist vom Ministerium für Unterricht und Kultus der Professor-Titel verliehen worden.

— Die Klaviervirtuosin Erika v. Binzer aus München wurde als Lehrerin für eine Klavier-Ausbildungsklasse an die staatliche Musikschule zu Weimar berufen.

— Der Vorstand der ehemals Kgl. Kapelle in Berlin hat an Felix v. Weingartner die Mitteilung gelangen lassen, daß auf seine Mitwirkung so lange verzichtet werden müßte, bis sich sein „Fall" geklärt haben werde. Erfolgt überhaupt eine Antwort, so kann man sich wohl auf gewundene Ausführungen des Vielgewandten gefaßt machen.

— Karl Erb hat an der Berliner Staatsoper den Palestrina in Pfitzners Legende mit tiefgehendem künstlerischem Erfolge gesungen. Der Berliner „Lokal-Anzeiger" meint nicht ohne Berechtigung, daß „Erb der Palestrina der deutschen Bühne" sei.

— Der tschechische Komponist Professor Mraczek ist als Leiter der Mittelklassen für moderne Komposition an die Dresdener Musikschule berufen worden. Als Gegenleistung werden die edlen Tschechen wohl noch ein paar hundert Deutscher mehr verhungern lassen....

— Die Münchener Kammersängerin Anna Erler-Schnaudt hat in Köln, Arnsberg, Mannheim, Dortmund, Tübingen, Würzburg, Aschaffenburg, Jena hervorragende Erfolge gehabt.

— H. Pfitzners Werk „Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz" ist soeben im Verlage der „Süddeutschen Monatshefte" in München erschienen. Wir werden auf die scharf polemische Schrift dieses mannhaften Bekenners seiner Kunst und seines Deutschtumes ausführlich zu sprechen kommen.

— Maria Kahl-Decker, die neuerdings als starkes Talent bekannt gewordene Nürnberger Pianistin, hatte in Frankfurt, Stuttgart, Leipzig, Berlin usw. außergewöhnlich große Erfolge.

— Die ausgezeichnete Heilbronner (Stuttgarter) Konzertsängerin Anny Gantzhorn plant eine skandinavische Konzertreise, um Lieder von R. Strauß und Jos. Haas zu singen.

— Ernst v. Possart ist von München nach Berlin übersiedelt; er hat dort bei seiner Tochter, die mit Robert Hutt, dem bekannten Tenor der Berliner Staatsoper, vermählt ist, Aufenthalt genommen.

— Die bekannte Konzertsängerin und Pädagogin Emilie Ottmar hat das Konservatorium Rosanowsky in Braunschweig übernommen. Das Institut ist von Frau Rosanowsky, die nach Berlin übersiedelt, vor 25 Jahren begründet worden und genießt einen wohlbegründeten Ruf. In der Pianistin Gertrud Scheffler, einer Schülerin Ansorges, hat sich die neue Leiterin der Anstalt eine ausgezeichnete Lehrkraft für die Oberstufen gewonnen.

— Der Münchener Schriftsteller H. Mühlbauer-Brucic hat eine Operndichtung „Der Götterstreit“ vollendet, die Hans Diernhammer komponieren will.

— Oskar Matthiesen teilt uns aus Kiel mit, daß er eine Oper „Das Fest zu Haderslevhuus“ nach der Novelle Storms vor der fast gleichnamigen Oper R. Hegers, die am 12. Nov. 1919 in Nürnberg zur Uraufführung gekommen ist, komponiert habe.

— R. Strauß hat den russischen Ballettmeister Kjakscht für das Wiener Operntheater verpflichtet, der das Wiener Ballett auf die Höhe des ehemals russischen Hofballetts bringen soll, um — selbstverständlich — seine Joseph-Legende aufzuführen, die man bisher nur von den Aufführungen des Jahres 1914 in Paris und London her kennt.

— R. Strauß veranstaltet im Januar in einem Saale des Wiener Finanzministeriums mit einem Kammermusik-Orchester Aufführungen seiner Musik zum „Bürger als Edelmann“. Zu dem Konzert werden nur 150 Gäste zugelassen, von denen jeder 500 Kronen zahlen muß, die als Baustein zu dem Festspielhaus in Salzburg zu gelten haben. Also ein Konzert für „feine“ Leute!

— Das Verlagsrecht der neuen Oper Korngolds, „Die tote Stadt“, wurde vom Hause Schotts Söhne in Mainz erworben.

— Eugen d'Albert ist in Luzern mit der Arbeit an seiner neuen Oper „Manike von Nymwegen“ beschäftigt, Franz Schreker komponiert eine neue Oper „Irre Lohe“, Franz Lehár hat gleich drei neue Operetten unter der Feder: Die gelbe Jacke (ein chinesischer Stoff?), Frasquita, Der blaue Mazur. Deutsche Welt, was willst du noch mehr?

— Der russische Bariton Baklanoff wird nach fünfjähriger Pause zum ersten Male im Mai in Deutschland auftreten.

— Giacomo Puccini beschäftigt sich mit dem Gedanken, ein Libretto englischen Ursprungs zur Oper zu machen. Er schwankt zwischen einem Märchen von Dickens und Shakespeares „Was ihr wollt“.

— Das Teatro Filharmonico in Verona bringt im Februar die „Meistersinger“ zur Aufführung.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Richard J. Eichberg, der bekannte Musikpädagoge und Verfasser einer „Pädagogik für Musiklehrer“ (1914) und einer „Methodik des Klavierspiels“ (1914), ist in Berlin, seiner Vaterstadt, wo er am 13. Mai 1855 geboren wurde, nach längerem Leiden gestorben.

— In einer Münchner Klinik starb unlängst infolge einer Operation der in weiten Kreisen durch seine Lieder, Duette und Klavierstücke bekannte Komponist Dr. Martin Jacobi. Seine Lieder vor allem zeigen eine starke Begabung für das Lyrische; aus warmer Empfindung geboren, von vornehmer und dabei niemals gesuchter Melodik und Harmonik und ungemein feinsinnig in der Behandlung der Klavierbegleitung, wäre ihnen wohl zu wünschen, daß sie öfter als es bis jetzt der Fall war, auf Konzertprogrammen erschienen. Da sie auch außerordentlich dankbar für die Stimme geschrieben sind — Jacobi hatte sich ursprünglich zum Sänger ausgebildet —, würden sie ihres Erfolges gewiß sein. Die Aufführung einer Oper, zu der er auch selbst den Text geschrieben hatte, hat er nicht mehr erlebt, sein „musikalisches Lustspiel“ Reklame wurde vor einigen Jahren mit viel Erfolg in Magdeburg und Berlin gegeben.

— Die frühere erste Altistin des Frankfurter Opernhauses, Frau Weber, ist im Alter von 67 Jahren gestorben.

— Im Alter von 76 Jahren ist in Paris der ausgezeichnete Pianist Louis Diemer gestorben, der sich auch als Komponist von Klavierstücken einen Namen gemacht hat. Auf seine Initiative ist die Gründung der auch bei uns nicht unbekannten „Société des anciens instruments“ zurückzuführen.

— Luigi Illica ist vor kurzem in seiner Villa Castel Arquato bei Piacenza gestorben. Er hat u. a. die Texte zu Puccinis „Bohème“, „Tosca“ und „Madame Butterfly“, sowie zu Giordanos „André Chénier“ und Mascagnis „Isabeau“ verfaßt, die gegenüber früheren italienischen Operntexten nach Form und Inhalt unleugbare Fortschritte zeigen. In den letzten Monaten seines Lebens arbeitete er noch an einem Operntext nach der Aeneide Vergils.

— In Chicago ist Campanini, der Direktor der Chicagoer Oper, im 59. Lebensjahr gestorben. Von 1897 bis 1906 hat Campanini die Königl. Oper in London geleitet.

Erst- und Neuaufführungen

— In der Wiener Volksoper hat die Uraufführung der Oper „Maria von Magdala“, Buch von R. Batka, Musik von Leo Hans (Deckname für Frau Scheidl-Huterstraßer) dem Werke einen äußeren Erfolg gebracht.

— Die Operette „§ 88“ des aus Wien stammenden Komponisten Karl Weinberger ist bei ihrer Uraufführung am Züricher Stadttheater mit starkem Beifall aufgenommen worden.

— Webers „Freischütz“ ist im „Wanemuine-Theater“ zu Dorpat unter Leitung von A. Nieländers in estnischer Sprache aufgeführt worden.

— „Endlich“, burlesk-komische Oper in einem Akt von Edgar Istel, soll am 11. Januar am Landestheater in Schwerin zur Uraufführung kommen.

— Das Wiener Operntheater zeigt für März die Uraufführung der beiden neuen Opern Felix Weingartners: „Die Dorfschule“ und „Meister Anton“ an.

— Die Meldung von der Erstaufführung der Oper „Der Zwerg“ von Al. Zemlinsky in Prag wird durch den Komponisten richtig gestellt, der mitteilt, er denke nicht daran, das Werk, das noch nicht instrumentiert ist, in Prag zur Uraufführung zu bringen.

— Hermann Nötzels z. Zt. in Karlsruhe zur Uraufführung gebrachte und dort neuerdings wieder mit großem Erfolge in den Spielplan aufgenommene Oper „Meister Guido“ ist nunmehr von fünf weiteren Bühnen erworben worden, von denen die Münchener augenblicklich die Erstaufführung vorbereitet.

— Das Vorspiel zu S. Wagners neuer Oper „Der Friedensengel“ kam in Hamburg zur ersten Wiedergabe.

— Intendant Anton Ludwig hat für das Landestheater in Koburg die Oper „Fiamma“ von A. Langert zur Uraufführung erworben.

— In Neuyork wird Direktor Gatti-Casazza seines neuen französischen Kapellmeisters Oper „L'oiseau bleu“ zur Uraufführung bringen. Eine amerikanische Oper wird wie üblich folgen. Daß Wetten darüber abgeschlossen seien, ob sie es auf mehr als eine Wiedergabe bringen werde (die Einzahl der Aufführungen war bisher das wesentlichste Kennzeichen der amerikanischen Opern) ist uns bislang nicht bekannt geworden.

— In Neuyork wurde die von Fritz Kreisler gemeinsam mit Viktor Jakobi geschaffene komische Oper „Apple Blossoms“ zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

— Kurt Mothes (Essen) hatte mit der Uraufführung seiner Weihnachtskantate für Sopran-Solo, Solo-Oboe, Frauenchor und Orgel starken Erfolg.

— Max Sinzheimer brachte mit der Pianistin Lilly Koppel seine symphonischen Tänze für zwei Klaviere in Mannheim zur ersten öffentlichen Wiedergabe.

— Der Saarbrücker Seminar-Musiklehrer Georg Nellius widmete den Gefallenen des Völkerkrieges ein Oratorium für Männer- und Knabenchor, Soli, Orgel und Orchester „Totenklage“, das bei seiner Uraufführung tiefen Eindruck hinterließ.

— Ein Programm „Mannheim und Mozart“ brachte die städtisch unterstützte Orchesterschule in Kiel unter Leitung Dr. Albert Mayer-Reinachs. Zur Aufführung kamen nach einem einleitenden Vortrage die D dur-Symphonie von Stamitz, die für den Sänger Raaf 1778 in Mannheim geschriebene Mozartsche Tenor-Arie, ein Bläser-Quintett von Danzi und Mozarts in Paris geschriebene D dur-Symphonie mit Klarinetten.

— Der „Frauenchor Bad Berka“ brachte in seinem Weihnachtskonzert ein Werk seines Dirigenten Dr. phil. Fr. Th. Wagner zur Uraufführung. „Eine Weihnachtsmusik“ ist für Chor (Frauen- und gem. Chor), Orchester, Tenor, Sopran, eine Sprechstimme und Kinderchor geschrieben. Das groß angelegte Werk, das neben Stellen zartester Lyrik solche packender, dramatischer Wucht und strahlenden Glanzes enthält, fand freundlichste Aufnahme und verdient trotz einiger Mängel in der Dichtung, die der Geschlossenheit entbehrt, in weiteren Kreisen bekannt zu werden. W. L.

— In Zürich kam die 3. Symphonie (d moll) von Fritz Brun zur Uraufführung.

— Eine Sinfonietta des Wiener Komponisten Dr. Egon Kornauth wird beim Neuen Leipziger Philharmonischen Orchester ihre erste reichsdeutsche Aufführung erfahren.

— Karl Pottgießers (München) symphonischer Prolog zu Hebbels „Gyges und sein Ring“ wurde zur Uraufführung durch den Konzertverein München (Hofrat Groß) angenommen.

Vermischte Nachrichten

— Gründung eines katholischen Kirchenmusikerverbandes Badens. Die neue Zeit steht im Zeichen der Organisation. Unsere Kirchenmusiker dürfen nicht zurückstehen. Notwendig ist eine Neubelebung des darniederliegenden kirchenmusikalischen Geistes durch jene, die dazu berufen sind, an der würdigen Ausgestaltung des Gottesdienstes durch die Kirchenmusik mitzuwirken. Dieses ideale Ziel ist nur zu erreichen, wenn die Kirchenmusiker auch wirtschaftlich so gestellt werden, daß der Verdienst zu den Kosten des Studiums und der Fortbildung einigermaßen im Verhältnis steht. Diesen Standpunkt vertritt auch Professor Moißl von der Kirchenmusikschule in Kloster Neuburg bei Wien in einem Artikel über kirchenmusikalische Tages- und Standesfragen. Auch die Idealisten müssen einsehen, daß der nicht bloß auf dem flachen Land fühlbaren Not an absolut tüchtigen Dirigenten und Organisten nur durch die endliche Schaffung günstigerer Lebensbedingungen gesteuert werden kann. Daran müssen

alle Berufsgenossen mitarbeiten, auch die Idealisten. Eine auf die Standesehre Bedacht nehmende Organisation, welche die Kirchenmusiker insgesamt umfaßt, ist also eine Notwendigkeit. Baden ist hierin dem Beispiel vieler anderer Länder deutscher Zunge gefolgt; vor wenigen Tagen hat sich eine Schar von Lehrern und Berufsorganisten zusammengeschlossen und einen katholischen Kirchenmusikerverband Baden gegründet. Das ausgegebene Programm besagt: 1. Der Verband führt den Namen: Katholischer Kirchenmusikerverband Baden und hat seinen Sitz in Karlsruhe. 2. Zweck des Verbandes ist: die Vereinigung aller katholischen Kirchenmusiker, die genügende Vorbildung besitzen und gediegen wie moralisch einwandfrei ihren Beruf ausüben. Politische Bestrebungen sind ausgeschlossen. 3. Die Tätigkeit des Verbandes richtet sich auf: a) Pflege der kirchlichen Musik im Sinne des Motu proprio des Papstes Pius X. vom 22. November 1903; b) Hebung und zweckmäßige Beeinflussung der Aus- und Fortbildung der Organisten; c) würdige und sachliche Regelung und Vertretung der Rechts- und Dienstverhältnisse, wie Anstellung, Besoldung, Dienstleistung, Urlaub und Rechtsschutz; d) Weckung und Hebung des Standesbewußtseins. Die Bewegung, welche sich die Verherrlichung der Liturgie und die Pflege der sozialen Standesinteressen zur Hauptaufgabe macht, ist nur zu begrüßen und verdient wärmste Unterstützung. Ein ausgearbeiteter Minimaltarif für Stadt und Land kommt den Lebensinteressen der Kirchenmusiker entgegen und weiß die Verhältnisse zu würdigen, ohne sich in Ueberanforderungen oder Streikabsichten zu ergehen. Gewiß werden jene Stellen, mit denen der Verband direkt verhandeln wird, Verständnis und Entgegenkommen walten lassen. Die Geschäftsführung des Verbandes liegt in den Händen des Musikdirektors Otto A. Berner in Karlsruhe, Luisenstraße 35 b, an den Anfragen zu richten sind.

— Es kommt bei uns selbstverständlich höchst selten vor, daß ein Verleger den Versuch macht, die Urteilsabgabe über ein bei ihm erschienenes Werk in einem für ihn günstigen Sinne zu beeinflussen. Wenn es einmal geschehen ist oder wenn ein Autor, von ähnlichem Gelüste getrieben, den Weg zu uns unter die Füße genommen hat, so war das Resultat immer das gleiche: eine kräftige mündliche oder schriftliche Abfuhr. An die Oeffentlichkeit zu treten brauchten wir bisher noch in keinem Falle: die Bestechungsversuche waren allzu harmloser Art. Heute liegt jedoch ein Fall vor, der es angezeigt erscheinen läßt, ein Wort darüber mitzuteilen. Die Firma P. Schneeberger in Biel erdreistet sich, dem Schriftleiter der „N. M.-Ztg." folgendes Schreiben zu senden: „Sehr geehrter Herr Redakteur! Mit gleicher Post erlaube ich mir, Ihnen meine 3 soeben erschienenen Klavierstücke zuzusenden mit der höfl. Bitte um gütige, wohlwollende Besprechung in Ihrer sehr geschätzten Zeitschrift. Sobald eine solche Besprechung erschienen ist, für die ich zum Voraus bestens danke, wollen Sie mir gütigst die betr. Nummer überweisen lassen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß ich die Klavierstücke in einem Inserat bei Ihnen ankündigen werde, je nach Besprechung. Inzwischen zeichne Hochachtend P. Schneeberger." Zusätze zu diesem Schreiben sind überflüssig.

— Der Wiener Violinvirtuose Robert Pollack ist, wie die M. Z. mitteilt, nach jahrelangem Aufenthalt in Rußland in seine Heimat zurückgekehrt. Seine Schilderungen über Rußland sind außerordentlich interessant. Unter den Malern werden besonders die Futuristen von dem bolschewistischen Regime unterstützt, übermoderne Strömungen haben sich durchgesetzt. Unser Gewährsmann erinnert sich an einen kubistisch ausgestatteten Lohengrin in Kapuzinerkutte! In den Buchhandlungen sieht man ausschließlich sozialistische Literatur und sozialistische Flugblätter, sozialistische Belletristik und sozialistische Wissenschaft. Die Schriftsteller sind den bolschewistischen Organisationen beigetreten, denn nur so kann man eine Arbeitskarte erhalten, die wegen der Lebensmittelkarten unbedingt nötig ist. Der Beamtenstand hat sich ungeheuer vergrößert, denn die hauptsächlichste Beschäftigung der Aemter ist Zigarettenrauchen und Teetrinken. Auf den Trümmern des alten Besitzes sitzt unter den Augen der Behörden die neue Bourgeoisie, der Schleichhändler und Schieber. In Moskau hat sich ein Riesenschiebermarkt etabliert, der Sucharewsky-Basar: 100 Zigaretten kosten 120 Rubel. Auf 200 Hausbewohner kommen drei Paar Schuhe. Der glückliche Empfänger wird durch das Los bestimmt. Die Versorgung mit Lebensmitteln ist so unzulänglich, daß Hungertyphus herrscht. Unter allen diesen Umständen ist es verständlich, daß die bolschewistische Regierung Prof. Pollack die Ausreise verweigerte, um die Verbreitung seiner Kenntnis des Lebens im heutigen Rußland zu verhindern.

* * *

Zu unseren Bildern. Ueber Rudolf Peters unterrichtet ein Aufsatz im vorliegenden Hefte der „N. M.-Ztg.". Unserer eigenen Meinung nach ist es nicht nötig, jedem erst ins öffentliche Leben tretenden Künstler einen langen Geleitbrief mit auf den Weg zu geben: die Gefahren solcher Einführungen liegen auf der Hand. Andererseits aber wünscht sie das Publikum. Und das ist nicht ohne Berechtigung. Schließlich ist es auch um der Sache der deutschen Kunst willen gut, unseren Nachwuchs kennen zu lernen. — Ueber Erwin Nyiregyházi haben wir vor längerer Zeit ausführlich berichtet. Der Wunderknabe liegt ernstlichen Studien ob und scheint die an ihn geknüpften Hoffnungen zu erfüllen. Hoffen wir für ihn und für die Kunst!

Schluß des Blattes am 3. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 29. Januar, des nächsten Heftes am 12. Februar.

Für fortgeschrittene Klavierspieler sind im Verlage von **Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart** erschienen:

Drei Klavierstücke

von

Ludwig Thuille.

Op. 34.

Heft 1. **Gavotte** — **Auf dem See** Mk. 2.—

„ 2. **Walzer** . . . „ 2.—

zuzüglich 60 % Teuerungszuschlag.

Thuille, der Komponist der Oper Lobetanz, gehörte zu den erfolgreichsten und fruchtbarsten Tonsetzern der jüngsten Zeit. Fruchtbar aber nicht im Sinne der Vielschreiberei, sondern insofern als jedes neue Werk von ihm eine tatsächliche Bereicherung der Literatur bedeutete, sei es auf dem Gebiet der dramatischen Musik, des Kammerstils, des Klavierstücks oder des Liedes.

Die drei Klavierstücke Thuilles dürfen auf dem Flügel keines modernen Pianisten fehlen; sie eignen sich sowohl für den Konzertgebrauch wie auch für :: die Hausmusik. ::

Ein Ereignis auf dem Gebiete der Kammermusik nannte Dr. Alfred Einstein in der Münchener Post die am 18. Oktober 1918 erfolgte Uraufführung von

Hermann Zilcher
Quintett in Cis moll

für Klavier, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell

Op. 42

Aufführende waren neben dem Komponisten, der den Klavierteil vertrat, Felix Berber, Anton Huber, Ludwig Vollnhals und Johannes Hegar

Aus einer erstaunlich reichen Klangfantasie geboren, wundervoll einheitlich im Gesamtaufbau ist das Quintett sicherlich eines der stärksten Werke, die das Erleben der letzten Jahre gezeitigt hat. Richard Trunk erblickt in ihm einen Markstein nicht nur im Schaffen Zilchers, sondern ein wichtiges, bedeutsames Dokument der neuzeitlichen Kammermusik überhaupt. Ein Werk von blühender Tonschönheit und kraftvoller Leidenschaftlichkeit, das, wie er sagt, Steigerungen von einer Gewalt bringt, wie man sie seit Brahms nur noch in Regerscher und Pfitznerscher Kammermusik findet. Das Werk ist soeben im Druck erschienen als

Edition Breitkopf Nr. 5121. Preis netto 15 Mk.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 10

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Hans Pfitzner hat unter dem die Ueberschrift dieser Zeilen bildenden Titel im Verlage der Süddeutschen Monatshefte in München eine 156 Seiten starke Schrift erscheinen lassen, die, gleichgültig, ob der Leser mit ihr in allen Punkten einverstanden ist oder nicht, ernsteste Beachtung verdient: Als ein mannhaftes Bekenntnis zum Deutschtum und zur Kunst, wie sie uns allen ein Heiligtum ist, uns, denen Bach, Beethoven und alle die anderen Großen Leitsterne des Kunstempfindens sind, und die wir mit den deutschen Künstlern der Gegenwart fühlen, denen der Daseinskampf in dieser schaudervollen Gegenwart durch Feinde von außen und innen zu einem sich unausgesetzt steigernden Martyrium wird. Daß Pfitzner ein Künstler im Beethovenschen Sinne des Wortes ist, einer, der seine Kunst gründlich durchdacht hat, das hat er schon früher auf das nachdrücklichste bewiesen. Auch der wird das zugeben müssen, der ihm etwa in seinen im gleichen Verlage herausgekommenen Abhandlungen: „Vom musikalischen Drama" nicht überallhin hat folgen mögen: zum mindesten sind doch von dieser Schrift starke Anregungen ausgegangen, blieb ihr eine Einwirkung auf die musikalische Produktion der Gegenwart auch versagt. Die künstlerische Tätigkeit, wie immer sie geartet sein möge, steht unter der (gleichviel ob bewußten oder unbewußten) Einwirkung von kulturellen Erscheinungen ihrer Zeit. Nennen wir die der Gegenwart mit einem Worte, so kann es nur dies eine sein: Kampf des Deutschtumes gegen eine Koalition von äußeren und inneren Gegnern. Kampf auf rein politischem, auf wirtschaftlichem, auf kulturellem Gebiete. Das eine ist vom anderen gar nicht zu trennen.

Auch von der neuen Schrift Pfitzners glaube ich nicht, daß sie einen direkten Einfluß auf die musikalische Produktion ausüben werde. Das ist auch gar nicht ihr Zweck. Sie will Blinden und Blöden die Augen öffnen und will zur Sammlung rufen. Alle, die ein Herz für ihr armes, durch Uebermacht und Verrat zu Boden geschmettertes Land haben, alle, denen dies Herz für die Kunst schlägt, die Kunst, die wir als ein kostbarstes Erbe von unseren Vätern überkommen haben und die nun dabei ist, unter allerlei Teufelsspuk und rabulistischem Geschwafel langsam aber sicher erstickt zu werden. Das ist wenigstens die Meinung der Pessimisten unter uns: gewinnt der futuristische Unfug als solcher und als Gesamterscheinung (die Möglichkeit, daß aus ihm das eine und andere Element zu einem Fruchtansatze am Baume der Kunst werden könne, gebe ich meinerseits wenigstens theoretisch zu) dauernd Boden bei uns, so wird die Musik Bachs, Beethovens und Wagners ins Grab sinken. Für beide ist in demselben Volke so wenig Raum wie in einer Kirche Platz ist für einen Viehstall. Zur Scheidung der Geister also ruft Pfitzners Schrift. Zur einen Seite müssen sich die stellen, denen Beethoven einen Tempel errichtet hat, zur anderen Seite, welche diesen Tempel als „unzeitgemäß" einreißen wollen.

Oder wäre das nicht die Absicht? Sehen wir zu.

Von Pfitzners älterer Schrift laufen allerlei geistige Verbindungsfäden zu seinem im Anschlusse an Ferruccio Busonis sonderbaren Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst geschriebenen Büchlein über die Futuristengefahr. Die Arbeit Busonis hat zuerst verblüffend gewirkt und außer von Pfitzner auch von anderer Seite starken Widerspruch erfahren. Dann aber tauchten (wie hätte das in Deutschland auch anders sein können!) zustimmende Ansichten auf, die hier und da sich auf ihr festhakten und verwässerte Weisheit als notwendige Ergänzung im Namen der Freiheit der Kunst mit hohen Worten und hohlen Begriffen kündeten. Und allerlei anderes kam dann noch hinzu. Werke der neuen Wiener-Schule im Gefolge von französischen und englischen „Musik"-Erzeugnissen, Arbeiten, von denen ein normaler Mensch nicht zu sagen wußte, ob sie im Irrenhause ans Licht der Welt gekommen oder ob sie Produkte eines skrupellosen Musik-Hochstaplertumes oder endlich als Erzeugnisse eines Zynismus anzusehen waren, der mit Geduld und Dummheit der Allgemeinheit Schindluder trieb. Daß in der, an sich freilich auch schon nicht mehr ganz jugendlich frischen, auf unreife Köpfe aber niemals ihren Eindruck verfehlenden Proklamierung der absoluten Freiheit der Kunst eine Gefahr liege (verdanken wir ihr gleich allerlei unleugbaren Fortschritt in allen Perioden unseres kulturellen Lebens), das ist schon, sollte man meinen, oft genug ausgesprochen worden. Somit wäre Pfitzners Schrift, bei der es die Achse bildet, um die die Erörterungen sich drehen, überflüssig? Mit nichten. Die Begründung der Niederschrift liegt in der Verschärfung des Kampfes der Meinungen und in der besonderen Art von Pfitzners Arbeit, die einer überaus kraftvollen Streitschrift einen aufbauenden, positiven Teil entgegenstellt, mir vor allem aber auch deshalb wertvoll erscheint, weil Pfitzner einen großen Teil von — Binsenwahrheiten zu sagen wagt, die die „maßgebende" Kritik z. T. sich zu äußern hütete und die das Publikum nicht mehr hören wollte. Und zwar deshalb nicht, weil beide allzu „gebildet" geworden waren, weil der „neuzeitlich Orientierte" (oh dieses blöde Wort!) mit dem politischen Zusammenhange an die Vergangenheit auch alle Kulturwerte von Einst glaubte über Bord werfen zu dürfen. Was so im Namen der Freiheit der Kunst Tag für Tag gepredigt wurde, war in Wirklichkeit der Standpunkt des Warenhauses: die Mode forderte rasche Einstellung auf neue Anschauungen und Neigungen. Vorbereitet war das alles ja schon längst, wie die destruktiven Tendenzen der antideutschen Politik auch in Deutschland selbst, so die auf die Niederringung der deutschen Kunst gerichteten Bestrebungen.

Ueber den Zusammenhang von Politik und Kunst haben wir hier nicht weiter zu sprechen. Wo wie in Rußland die extremste Linke zur Geltung gekommen ist, wurde mit den Kulturgütern der Vergangenheit vollständig tabula rasa gemacht: das bolschewistische Rußland erkennt, wie wenigstens gemeldet wird, offiziell nur noch futuristische Kunst an. Und Deutschland? Hier überwiegt noch der bürgerlich-rückständige Geschmack, der auch der der arbeitenden Kreise ist. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner — sie alle begeistern noch immer. Daß dies im Grunde genommen ein Skandal sei, der mit allen erdenklichen Machtmitteln bekämpft werden müsse, hat als einer

der ersten Paul Bekker, der Musikredakteur der Frankf. Ztg., erkannt. Wer Bekkers Schriften auch nur oberflächlich gelesen, wer seine kritische Tätigkeit in der von ihm und seiner überaus gewandten Feder bedienten Zeitung verfolgt hat, der weiß, wie Bekker sich immer mehr in eine Führerrolle in der modernen Musik hineinzudrängen gewußt hat. Früher folgte die Kritik der Kunst, jetzt möchte sie die Leitung selbst übernehmen. Um die Herrlichkeit der Moderne preisen zu können, ist es vor allen Dingen notwendig, die Vergangenheit zu verunglimpfen, und da die Menschen von der Moderne noch nicht viel wissen wollen, muß ihr Sinn durch allerlei beliebte Tricks, gedankliche Saltomortales, antithetisches Brillantfeuerwerk journalistischer Spitzfindigkeit, vor allem aber dadurch umnebelt werden, der Masse einzupauken, daß sie aus Trotteln bestehe. Wer das freilich plump heraus sagen würde, für den wären Handgranaten oder doch zum mindesten Gummiknüppel als eindringlicher Beweis des Gegenteils bald bereitgestellt. Bekker weiß das ganz genau und wählt den Weg des Propheten, der sicher ist, einen für seine Gedankengänge wohlvorbereiteten Kreis zu finden. Den der Hyper-Intellekten, einer Spezies des homo sapiens, die mit dem, was wir im allgemeinen „gebildet" nennen, nicht allzuviele Berührungen hat, da beim Gebildeten der geistige Besitz auf der sicheren Grundlage von Wissen und Können ruht und dessen Auswirkung auf das Gegenteil dessen gestellt werden muß, was Jenen Lebensbedingung und A und Ω ihres Wirkens ist: Mode, Bluff, Sensation.

Heute also weht in der alten Kaiserstadt am Main ein scharfer Wind gegen die deutsche Kunst, wie sie einst war. Bekkers Angriffe gegen sie lassen sich auf die Formel bringen: sie paßt nicht mehr in die Gegenwart, weil sie veraltet ist, auf falschen Voraussetzungen beruht. Mit seinem Beethoven-Buch hat die Geschichte begonnen, mit seiner Schreker-Schrift ihr vorläufiges Ende erreicht. Zwischen beiden Arbeiten liegen andere, in denen sich Ring an Ring schloß, bis das ganze System klar vor aller Augen lag. Das große Werk über Beethoven bildet den Ausgangspunkt für Pfitzners Darlegungen, die, wie bei ihm selbstverständlich, zwar völlig auf den persönlichen, oft ironisch scharfen Ton eingestellt und leider nicht immer in ganz klaren Stil und reines Deutsch gekleidet, doch den wahrhaft heiligen Ernst zeigen, der Pfitzner um seiner großen und gerechten Sache willen erfüllt.

Der Nebentitel der Schrift „Ein Verwesungssymptom?" hallt uns auf ihren Seiten, wenn auch nur wie in einem Unterton, immer wieder entgegen, um sich gegen den Schluß hin zu den schärfsten Angriffen, die die Uebermoderne bisher erfahren hat, zu verdichten. Man kann freilich das Bedauern darüber nicht unterdrücken, daß Pfitzner im Grunde genommen nur über Bekker und — sich selbst spricht. Die Angriffe gegen den Frankfurter Kritiker hätten zweckmäßigerweise auf einer Auseinandersetzung mit der modernen Kunst selbst aufgebaut werden müssen.

Pfitzner erblickt mit vollem Rechte in der Talentlosigkeit die wahre Unmoral der Kunst. Ein Walzer kann ein Kunstwerk sein, ist er gleich nur ein Tanzstück. Was in der Kunst wahrhaftig ist, hat Daseinsberechtigung, welcher Sphäre an sich es auch angehören mag. Erzeugnisse der künstlerischen Impotenz dagegen lösen alle Grade der moralischen Entrüstung aus. Deren stärkste Aeußerungen müssen geweckt werden, wenn die Impotenz sich in den höchsten Bezirken künstlerischen Schaffens breit macht[1]. Sie auch theoretisch zu stützen, wird heute versucht und der Lehrsatz aufgestellt: Musik braucht nicht mehr schön zu sein, der Komponist bedarf keiner wertvollen eigenen Einfälle mehr. Der Papst, der dieses neue Dogma kündet, ist der Frankfurter Kritiker.

Daß Bekker, als er den sicherlich mehr törichten als gefährlichen Satz niederschrieb, Beethoven sei in erster Linie Denker und Dichter und dann erst Musiker, unter der vielleicht unbewußten Nachwirkung eines Wortes des Meisters selbst und dem Einflusse dieses Wortes auf die Aesthetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der Neudeutschen stand, soll uns hier nicht weiter beschäftigen. Pfitzner gründet seine Angriffe darauf, daß Bekker (übrigens durchaus nicht als erster und einziger) in der „dichterischen Idee" Beethovens dessen oberstes formgebendes Prinzip des Schaffens gesehen habe. Bekker darf sich da, wie angedeutet, auf Vorgänger berufen. Er gibt nach Pfitzner dem Musiker Beethoven nicht, was des Musikers, der Musik nicht, was der Musik ist: er erklärt alles, was der Musik essentiell unbestreitbar angehört, was sie ausmacht und ist, d. h. Thema, Material für gänzlich nebensächlich. Die dichterische Idee nun, die Bekker alles bedeutet, bestimmt auch die Form im engeren Sinne. Pfitzner bemerkt dagegen mit Recht, daß die dichterische Idee an sich auch nicht zwei Töne im Sinne eines künstlerischen Organismus zusammenbringen könne. Wohl kann sie einen Musiker zum Schaffen anregen, wie das ein Schluck Wein auch tut. Was Pfitzner weiter über Beethoven, den aus rein musikalischer Kraft die feinsten und organischesten Tongebilde Schaffenden, sagt, ist sicherlich zu unterschreiben. Immerhin ist dies beizufügen: wäre Beethoven nicht durch seine besondere Art, durch sein Schicksal früh dem lebendigen Verkehre mit den Menschen entfremdet worden, hätte er sich nicht aus dem Umgange mit seinen Büchern, mit der Natur seine Weltanschauung gebildet: seine Musik würde doch wohl eine andere geworden sein. Daran ändert Pfitzners an sich richtige Bemerkung nichts, daß Beethoven durch das Wort oder die poetische Idee eher im Schaffen gehindert als gefördert worden sei. Auch dieses Wort Pfitzners ist als richtig anzuerkennen, daß die Einwirkung einer dichterischen Idee auf Form und Ausgestaltung eines Werkes der Musik äußerst problematisch und in der Praxis gänzlich unkontrollierbar erscheine. Man braucht nur, um das zu erkennen, an die Mehrdeutigkeit des Musikausdrucks zu denken.

Abgesehen von der extremsten Form der Programmusik arbeitet im Innern des Künstlers, mag er sich beim Schaffen denken, was er will, der musikalische Apparat. (Ich kann hier auf diese Frage nicht weiter eingehen: beim Kunstschaffen sind unbewußte und bewußte Kräfte an der Arbeit.) — Es ist nicht nötig, Pfitzner in allen Einzelheiten seiner Darlegungen zu folgen. Auch beim besten Willen wird man ihm nicht immer beipflichten können, ohne daraus freilich im mindesten die Berechtigung herleiten zu dürfen, die Resultate seiner Gedankenarbeit insgesamt abzulehnen. Es würde mich persönlich selbstverständlich reizen, zu Pfitzners Ausführungen über Bekkers Beethoven-Schrift, da, wo sie sich über den „Tondichter" ergehen, Stellung zu nehmen. Pfitzner erkennt in Bekkers Angaben den Stil der „dilettantischen Musikführerweis'", mit der nichts über den Rang des Komponisten gesagt sei. Wenn er an einer anderen Stelle später ausführt, über Musik lasse sich eigentlich nichts weiter (von technischen Dingen abgesehen) sagen, als daß sie schön oder häßlich sei, so möchte ich dem doch widersprechen und auf mein eigenes Beethoven-(Sonaten-)Buch verweisen: ich glaube, mich weder in der sattsam bekannten Musikführerart verloren, noch auch hermeneutische Traumdeutereien vollführt, sondern allerlei Positives und Brauchbares über Beethovens Musik gesagt zu haben. Wer aus genauer Kenntnis eines Komponisten heraus dessen Werk zu erklären sucht, wird, bleibt er sachlich[1], trägt er nichts aus sich selbst in die Werke seines Helden hinein, immerhin etwas Lesenswertes und der Erkenntnis Dienendes zu leisten imstande sein. Vorbedingung bleibt natürlich, daß er die kritisch-ästhetisch zu behandelnden Kompositionen nicht zur Kletterstange herabwürdigt, an der er seine eigenen geistigen Evolutionen in usum proprium vollführt.

[1] Hier eben vermisse ich eine Auseinandersetzung mit der Moderne, die mir um so mehr geboten scheint, als es doch meines Erachtens nicht angeht, Schönberg, Schreker u. a. bis zu den Tonfäden-Seiltänzern französischer Provenienz in einen Topf zu werfen.

[1] Daß Pfitzner mit einigen, seine Musik erklärenden Bemerkungen, wie denen über Schumanns „Auf einer Burg", schärfste Abweisung erfahren und desselben Fehlers geziehen werden wird, den er anderen vorwirft, ist anzunehmen. Pfitzner hat sich m. E. mit diesen Worten: „Ich weiß genau, daß es nachmittags gegen 2 Uhr ist. Tiefe Apathie der Natur, Menschenleere, Waldeseinsamkeit" usw. in ein Glashaus gesetzt, aus dem er mit Steinen wirft.

Diese Art der Musikschriftstellerei kritischer Richtung ist aber leider bei uns wie bei anderen Völkern vielfach Mode geworden. Was könnte auf gewisse Kreise mehr Eindruck machen, als wenn einer daher kommt und dekretiert: der musikalische Einfall hat keine Bedeutung für die Komposition mehr! Wird der Satz Allgemeingut, so kann sich jeder in schöpferischer Hinsicht impotente Hanswurst neben Beethoven als einen Gleichberechtigten stellen, wenn er nur das technische Rüstzeug für sein Fach besitzt. Das aber kann — freilich auch nur bis zu einem gewissen Grade — erworben werden.

Im dritten Teile setzt Pfitzner der Ablehnung der Beethovenschen Anschauung seine eigene gegenüber. Ich muß mich darüber notgedrungen kurz fassen. Er geht von elementaren Dingen aus, erklärt als einzige Leistung der Musik die Vereinigung von Klang und Rhythmus (Melodie = Ton und Rhythmus; Harmonie = Ton und Ton), denen zwei Wesensentfaltungen, Empfindungsausdruck und Architektonik zufallen. Während den anderen Künsten ihr Material als ein allgemein menschlich Begreifbares bereit liegt, muß der Künstler das seinige aus dem Nichts schaffen, also den Einfall, das Thema. (Gegen diese Anschauung die andere auszuspielen, daß das Material für den Komponisten im Einzelton resp. der Summe der möglichen Einzeltöne liege, wäre verfehlt, da es ja für Pfitzner nicht auf die physikalische, sondern auf die künstlerische Seite der Frage ankommt. Die Bemerkung Pfitzners, der einzelne Ton sei zwar in der Natur gegeben, der Zusammenklang jedoch nicht, halte ich in dieser Form nicht für ganz richtig. Auch die Natur kennt Zusammenklänge, und die Frage, ob nicht die Anfänge des imitierenden Stiles auf die Beobachtung des Echoeffektes in den Bergen zurückzuführen sind, ist zum mindesten immer noch unentschieden. Bergvölker kennen auch heute noch die Sitte eines imitierenden Stegreif-Singens.) Der Wert des Einfalls ist nicht erklärbar, er läßt sich nur fühlen. Wie armselig wäre das Tonmaterial, wenn nicht in den Wert dieses für die Komposition gegebenen Faktors sich alles retten würde, was die Musik zu der wunderbaren Kunst macht, die sie sein kann! Der „Einfall" spricht etwas aus; direkt in einer Sprache, nicht gleichnisartig, wie es die einzige Möglichkeit des Verlaufes eines Tonstückes ist. Wir brauchen Pfitzner, wo er über das Wesen des Melodischen spricht und von einer schönen Melodie in alter deutscher Art schwärmt, nicht ins Einzelne hinein zu folgen. Man kennt seine Verehrung für Schopenhauer. Zu den Gedanken des Philosophen macht er nun eine Reihe von Zusätzen und Erweiterungen, die einmal in besonderer Betrachtung gewürdigt werden müssen.

Architektonik eines Musikwerkes, d. h. Bewegungsgestaltung: in ihrem historischen Werden liegt nach Pfitzner das Sekundäre ihres Wesens. (Hier wird sich ein Fragezeichen machen lassen: auch die Melodie ist ein historisch Gewordenes.) Der Unterschied zwischen einem lebendigen, sinnvollen Organismus und einem ausgefüllten Formenschema ist nicht die Anhäufung schöner Themen, sondern die Beziehungen derselben untereinander, d. h. alle musikalische Gestaltung besteht letzten Endes darin, daß ein Einfall den anderen gebiert, d. h. daß Glieder (Themen) und Zwischenglieder (Gestaltung) ein geschlossener Organismus wird. Jedenfalls beruht alle Gestaltung größerer musikalischer Gebilde auf bewußter Gedankenarbeit und kann nicht mit der Inspiration im Sinne des spontan sich einstellenden genialen Ur-Einfalls verglichen werden; es ist kindisch, sich gegen das Wort „Reflexion" zu wehren, das kombinatorische Moment leugnen zu wollen. Hoffentlich werden insbesondere auch diese Worte Pfitzners gebührende Beachtung finden, gehören sie gleich zu den Binsenwahrheiten der Schrift, von denen ich schon sprach. Man hat also zu unterscheiden zwischen lyrisch geschlossenen Einfällen, mit denen die Form sozusagen von selbst gegeben ist (Schumanns Träumerei) und solchen, die Keimzellen einer notwendigen Entwicklung sind (Themen der Beethovenschen Symphonie). Bei der Bewertung einer solchen Symphonie sind demnach ausschlaggebend die Themen und das, was aus ihnen wird, was sie verbindet; nicht das einzelne Moment. Es gibt Musiker, bei denen der melodische Einfall an Kunstwert vor dem Architektonischen ihrer Musik steht; das ist bei Mozart der Fall, bei dem die Zwischenglieder zuweilen etwas Konventionelles haben (Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel); bei anderen überwiegt das Gestaltungsvermögen, während der Einfall sekundärer Art ist. Den idealen Ausgleich zwischen Inspiration und Bewegungsgestaltung der Musik zeigt Beethovens Kunst. Am Schlusse des dritten Kapitels seiner Schrift zieht Pfitzner die Summe: wer die Bedeutung der Inspiration, des Themas, Einfalls, leugnet oder die den Einfall erst ermöglichende Harmonie zertrümmert, fördert den Untergang der Kunst.

Pfitzner kehrt dann (im vierten Abschnitte) zu Bekker zurück. In die Mitte seiner Erörterungen stellt er Bekkers Wort, daß Beethoven unoriginell sei, ein Wort, das ihn, den Schöpfer deutscher Werke, maßlos empören mußte. Dieser Erbitterung gibt Pfitzner urkräftigen, zum Teil in lutherisch-grobianischer Weise Ausdruck, an dem jedoch nur Unehrliche, fränkelnd Empfindsame oder Aestheten Anstoß nehmen können, der aber jeden anderen, dem Beethovens Kunst ein Schatz ist, den er sich nicht besudeln lassen mag, von Herzen freuen muß. Bleibe man uns mit ästhetisierendem Nasenrümpfen über Pfitzners Grobschlächtigkeit vom Leibe. Das stärkste Wort in Pfitzners Schrift hätte sich in seiner lateinischen Urgestalt (cacatum non est pictum) komisch und abschwächend zugleich ausgenommen. Es bildet die letzte Sprosse der Leiter in Pfitzners Darlegungen und läßt sich in Parallele zu Goetzens berühmter Einladung stellen, die, ist sie gleich nicht salonfähig, doch heute kaum mehr ästhetische Bedenken wecken dürfte. Wer zu dem, was Pfitzner in diesem vierten Kapitel seiner Schrift zu sagen hat, nicht mehr aufzubringen weiß, hat von der Berechtigung seines grundehrlichen Zornes auch nicht eine blasse Ahnung. Um die deutsche Kunst, um unsere Kultur geht es, gegen die von rechts und links und von der Mitte aus Sturm gelaufen wird.

Wir haben es hier mit Bekker nicht weiter zu tun, der ja wohl bald zu Pfitzners Aeußerungen selbst Stellung nehmen wird[1].

Wenn Pfitzner sagt, der Satz Bekkers, die Symphoniethemen Beethovens seien nicht originell, hätte nur geschrieben werden können, weil Bekker die Frankf. Ztg. hinter und ein deutsches Publikum vor sich habe und wir verkitscht und verdreckt seien und bis über den Hals in Lüge und Verwesung stecken: wer will ihm da in allen Punkten ernstlich widersprechen? Steht etwa nicht der Internationalismus in geschlossenen Kolonnen gegen alles, was noch deutsch fühlt und denkt? Stinken die Pestbeulen der Luderwirtschaft im Kino nicht Tag für Tag zum Himmel? Leben die Schieber und Kriegsgewinnler nicht in Saus und Braus, während uns geistigen Arbeitern die Verelendung ins Gesicht grinst? Frohlocken die „Intellektuellen" nicht darüber, daß ihre Zeit nun endlich gekommen ist? Was tut das deutsche Theater für die Kunst, daß es dem gebildeten deutschen Geschmack etwas gebe, was ihn über den Jammer der Zeit zu erheben vermöchte? Gibt es aus allem diesem Elend einen Ausweg? Pfitzner, der am Schlusse seines Buches ungesucht einen Uebergang von den künstlerischen zu politischen Ausführungen findet, glaubt nicht an die Möglichkeit. Hirn und Herz stehen bei der Beantwortung der Frage in schwerem Kampfe miteinander. Sehen wir die sinnlose Vergeudung der letzten Kräfte, die Deutschland noch geblieben, die Schraube ohne Ende, an der sich Löhne und Nahrungsmittelpreise wechselseitig hinaufdrehen, die maßlose Gier nach Erwerb mit allen ihren traurigen Nebenerscheinungen, so wird sich jeder zum Pessimismus Pfitzners hinzuneigen versucht fühlen. Aber dann kommt das Herz, das deutsch, das die großen Kulturwerte des Deutschtums in sich lebendig fühlt, und widerspricht. Widerspricht, weil es noch am Grabe die Hoffnung aufpflanzt, aufpflanzen muß. Das ist nun einmal seine Art. Gibt es wirklich keinen Ausweg mehr? Vielleicht ist doch Volkes Stimme Gottes Stimme. Der Heerhaufen der Hyper-Intellektuellen ist an sich klein gegenüber der großen Masse derer, die Verstandesschulung und Herzensbildung zugleich besitzen. Sie lehnt, mag sie politisch wie immer denken, den kakophonischen Hexensabbat des Futurismus ab. Was hat denn von diesem (und er ist

[1] Ist mittlerweile in der „Frankf. Ztg." geschehen.

doch schon einige Jahre im Schwunge) bereits Fuß gefaßt? Nichts. Und ist es nicht doch möglich, daß auf dem Wege des unausgesetzten Experimentierens, als das sich seine Betätigung in der Kunst darstellt, noch einmal irgend etwas gefunden werden könnte, das sich unserem eingeborenen Musikempfinden verschmelzen ließe? Das können wir nun einmal nicht sagen und wissen. Zugegeben, daß künstlerische Impotenz — ich wiederhole: es ist nicht genug zu bedauern, daß Pfitzner sie und ihre Vertreter sich nicht vorgenommen hat — sich in widerlicher Weise bemüht, schöpferische Kräfte zu zeigen, wer sagt denn, daß unter den Zukunftsleuten nicht vielleicht doch noch einer mit schöpferischer Kraft erscheinen könne? Daß der Weg der Entwicklung der sei, den sie verfolgen, glaube ich selbst nimmermehr. Doch darum kehrt sich der geschichtliche Fortgang keinen Deut. Was wir allesamt zu tun haben, heute mehr als je, ist, der deutschen Kunst mit allen unseren Kräften zu dienen und die undeutsche zu bekämpfen, daß sie uns unser Eigengut nicht verderbe.

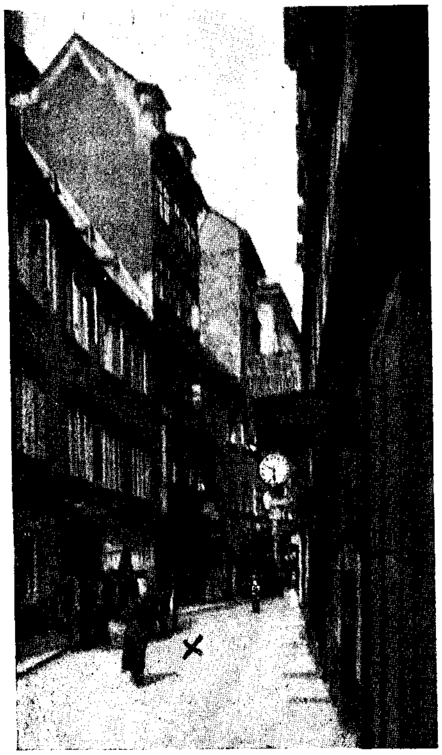


Abb. 1. W. A. Mozarts Wohnhaus.

Die öffentliche Anzeige des Pfitznerschen Buches konnte sich nicht auf wenige Zeilen beschränken, konnte aber auch unmöglich auf alle in ihr berührten Fragen eingehen. Daß Pfitzner über den Rahmen des im Titel angegebenen Gebietes hinausging und seine eigenen ästhetischen Anschauungen denen Beckers gegenüberstellte, läßt sich begreifen und demnach entschuldigen. Gerade dieser Abschnitt seiner Ausführungen aber ruft, wie ich schon sagte, nach einem Kommentar. Daß es nötig sein wird, außerdem gelegentlich nochmals auf Pfitzners Buch zurückzukommen, erscheint mir mehr als wahrscheinlich: wenn es nicht das Sturmsignal abgibt, sich für oder gegen die deutsche Kunst zu erklären, so steht es, sollte ich meinen, um diese in der Tat schlecht. Nicht, weil wir keine potenten deutschen Künstler mehr hätten, sondern weil die künstlerische Produktion mehr und mehr bloßes Handelsobjekt zu werden droht. Darüber wird vielleicht ein anderes Mal gesprochen werden müssen.

Wiener Musikerhäuser.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

IV.

Von den Häusern, die Mozart bewohnte, ist nur mehr eines erhalten geblieben: I. Schulerstraße 8 (Abb. 1, das zweite Haus links, mit dem Erker im ersten Stockwerke. Die Enge des alten Gäßchens gestattet leider keine anschauliche photographische Aufnahme[1]). Das alte Haus ist dadurch merkwürdig, daß es scheinbar keinen Eingang hat. Dieser befindet sich nämlich von der rückwärts vorbeiziehenden Domgasse aus. Im ersten Stockwerke verkündet eine Gedenktafel: „In diesem Hause wohnte W. A. Mozart 1784 bis 1787 und schrieb hier seine Oper: Die Hochzeit des Figaro. Zur Erinnerung errichtet vom Wiener Männergesangsverein 1906." Die übrigen Mozart-Häuser sind längst durch Neubauten ersetzt, deren Gedenktafeln nur an die vergangenen Zeiten gemahnen. So insbesondere sein Sterbehaus (Rauhensteing. 8), an dessen Stelle sich der Mozart-Hof erhebt, der 1849 von Pietro di Calvagni erbaut wurde. Außen mit drei Paaren von Porträtmedaillons geschmückt, welche Cherubini, Beethoven — Haydn, Gluck — Meyerbeer, Rossini darstellen, wurde im Stiegenhause eine prächtige Bronzebüste Mozarts errichtet.

Von den Wiener Schubert-Häusern sind sein Geburtshaus (IX. Nußdorferstr. 54, zugleich Museum) sowie sein Sterbehaus (V. Kettenbrückeng. 6) hinlänglich oft im Bilde dargestellt worden, um hier nicht wiederholt werden zu müssen. Weniger bekannt hingegen ist sein Wohnhaus IX. Säuleng. 3 (Abb. 2) mit der Gedenktafel: „Franz Schubert hat dieses Haus vom Jahre 1801 an durch eine lange Reihe von Jahren bewohnt, hier als Schulgehilfe seines Vaters gewirkt und zahlreiche unvergängliche Werke darunter den „Erlkönig" geschaffen. Gestiftet vom Wiener Männergesangsverein 19. November 1913." Noch eine Stätte ist erwähnenswert, nämlich XVIII. Kutschkerg. 44, heute wohl ein Neubau, in dessen kleinem, engen Gärtchen, damals „zum Biersack" genannt, Schubert das „Ständchen" (Horch, horch die Lerch im Aetherblau) komponierte.

Joseph Haydns Sterbehaus VI. Haydng. 19 (Abb. 3) ist gleichfalls noch erhalten und beherbergt heute das Haydn-Museum. Es wurde von Haydn im Jahre 1793 angekauft, als er von seiner ersten Londoner Reise, mit Glücksgütern reich gesegnet, zurückgekehrt war. Während seiner im nächsten Jahre angetretenen zweiten Reise nach England wurde es um ein Stockwerk erhöht und von 1797 an bewohnte es Haydn bis zu seinem Lebensende. Hier entstanden u. a. die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" sowie die „Volkshymne". In diesem Häuschen verblieb der greise Tonkünstler auch während der beiden Besetzungen Wiens durch die Franzosen 1805 und 1809. Die letztere hat ihn stark mitgenommen und hat indirekt den Eintritt seines Todes beschleunigt. Als nämlich die Franzosen am 10. Mai 1809 vor die, Haydns Häuschen sehr nahe gelegene Mariahilfer Linie rückten, erschreckten den im 78. Lebensjahre stehenden Greis, der eben bei der Morgentoilette war, vier Kanonenschüsse, die Fenster und Türen des Hauses heftig erschütterten. Haydn brach zusammen und verfiel in konvulsivisches Zittern. Er vermochte sich von diesem Schrecken nicht mehr zu erholen und starb am 31. desselben Monats.

[1] Die Abbildungen stammen vom Photographen Klima, Wien.

Zum 70. Geburtstage Max Kalbecks.

Von Dr. Max Unger (Leipzig).

Der Musikschriftsteller von schöner, phantasiereicher Sprache wird heute nicht selten von einem querköpfigen Teile seiner Fachgenossen mit dem abschätzigen Beiwort „Feuilletonist" oder „Journalist" abgetan. Ganz „unten durch" ist er aber, wenn ihn trotz fachmännischer Kenntnis eine starke Einbildungskraft einmal ganz ins Märchenland der Poesie treibt, und nun schon gar, wenn das etwa gar auf dem Rücken des teils berühmten, teils berüchtigten geflügelten Rosses geschieht. Die „Ueberzünftigen" vergessen dabei, daß gerade die berufensten und „zünftigsten", die besten unter den auch schreibenden schaffenden Tonkünstlern die unterhaltsamste, phantasie- und bilderreichste Feder führten. Selbst dem Laien braucht man da nicht erst mit Namen zu kommen.

Wenn Max Kalbeck, der am 4. Januar seinen 70. Geburtstag feiern konnte, auch nicht zu den schaffenden Tonkünstlern zu zählen ist — „einer von der Zunft" ist er dennoch. Schon als Gymnasiast wurde er mit jungen Jahren in Breslau zu einem tüchtigen Geiger herangebildet. Wie der Siebzehnjährige zum ersten Male in einem Konzerte auftrat, erzählt er später so lustig in seiner Skizze „Anch' io . . ." seines Bändchens „Capriccio" (Wien und Leipzig, 1905). Zum Juristen

bestimmt, sattelte er bald um zur Philosophie, um schließlich längere Jahre seine Hauptspannkraft dem dichterischen Schaffen zu widmen. In einer Sammlung „Aus Natur und Leben“ hatte der Zwanzigjährige die ersten Proben seiner poetischen Sendung abgelegt. Als er weitere Bändchen auf Bändchen folgen ließ, überwarf er sich mit seinem Vater, um beim Musikstudium zu landen, und wurde Schüler der Münchener Musikschule. Auf den Doppelberuf des Dichters und des Musikers war auch sein erstes Amt zugeschnitten: 1875 wurde er Musikkritiker und Feuilletonist an der Schlesischen Zeitung in seiner Vaterstadt und Direktionsassistent am Schlesischen Museum, gab diese Stellung aber infolge eines Zwistes mit dem Direktor auf und wechselte auch zur Breslauer Zeitung hinüber. 1880 siedelte er nach Wien über, trat in die Schriftleitung der Wiener Allgemeinen Zeitung ein, war seit 1883 an der „Presse“ und seit 1886 am „Neuen Wiener Tagblatt“ als Musikkritiker tätig (seit 1890 auch an der „Wiener Montags-Revue“). Der Vierzigjährige gab sein letztes Gedichtbändchen „Aus alter und neuer Zeit“ heraus — der Poet ist er aber dennoch bis heute geblieben, ob er nun fremdsprachige Operntextbücher in deutsche Reime und Versfüße brachte[1] (eine Unzahl Uebersetzungen aus dem Italienischen, Französischen, Tschechischen, Russischen und Englischen stammt von ihm), ob er selbst Operndichtungen und Neudichtungen zu alten Singspielen (Mozarts „Bastien und Bastienne“ und „Gärtnerin aus Liebe“ und zu dem Pasticcio „Maienkönigin“) erfand, oder ob er die kritische Feder führte — je nach dem „Fall“ mit warmer, aufrichtiger Parteinahme oder mit entschiedener, ja oft scharfer, aber immer ehrlicher Ablehnung.

Wie diese „Fälle“ gemeint sind, weiß jeder, der Kalbecks zweibändige Kritikensammlung „Opernabende“ oder seine große Brahms-Biographie (4 Bände in 6 Teilen, 1904—1914) kennt: Seine Kunstanschauung wurzelt im klassischen Boden. Ihn deshalb rückständig oder rückschrittlich zu nennen, wäre aber töricht. Er leugnet natürlich keineswegs den musikalischen Fortschritt, er stellt sich ihn nur anders vor als die Gegner seiner künstlerischen Weltanschauungsweise. Woran er sich bei Wagner, Bruckner und Hugo Wolf stößt — meist sind es Formenfragen —, das wird vom kritisch wägenden Musiker noch heute zum mindesten als „Schwäche“ hingestellt. Wir Jüngeren, die wir Wagners Schwächen in Text und Musik über der Farbigkeit seines Orchesters, seiner Gefühlsstärke und seinen anderen Vorzügen gern übersehen, die wir Bruckners unbekümmerte Weitschweifigkeiten und sonstige, zweifellose Formenschwächen über der Inbrunst seiner Musiksprache vergessen, haben einem Kämpen wie Max Kalbeck, den Mitläufern um jeden Preis gegenüber, jedenfalls die starke Anregung zu danken, über die Grundfragen des neuzeitlichen Musikschaffens so ernst und streng als möglich nachzudenken, unsere künstlerische Anschauung so fest als möglich gegründet aufzubauen.

Zu Musikern und Musikfreunden braucht man kaum erst vom Hauptwerk Kalbecks, seiner weitausholenden Brahms-Biographie, der gründlichsten, die wir bis jetzt besitzen, zu reden. Sie vereinigt die vollkommene Beherrschung des Stoffes mit geschmackvoller Erzählerweise. Ganz „Philologe“ im Edelsinne des Wortes wurde er, wie es gar nicht anders sein konnte, bei der Herausgabe einer Reihe von ihm übernommener Bände des Brahmsschen Briefwechsels (I. und II. Bd. mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, 1907; VIII. Bd. An J. V. Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring, 1915; IX. und X. Bd. An P. J. Simrock und Fritz Simrock, 1917; XIII. Bd. mit Th. Wilhelm Engelmann, 1918).

Der Kritiker, Novellist und Dichter Kalbeck verdiente eigentlich ein eigenes Kapitel. Wir müssen uns hier auf ein paar Andeutungen beschränken: Seine Kritiken bekunden eine so starke Beweglichkeit des Geistes, sind bei aller fachmännischen Arbeit so geist- und abwechslungsreich aufgesetzt, wiederholen sich auch in der Wahl der Worte und Bilder so wenig, daß man hinter jedem Berichte einen anderen Verfasser vermuten möchte, wenn sie nicht doch durch ein einziges Band zusammengehalten würden: Durch den ihm eigenen höheren Stil, den Ausfluß der ganzen Persönlichkeit. Setzt ein goldener Humor schon seinen Kritiken manch glänzendes Licht auf, so läßt der Erzähler Kalbeck in seinen Skizzen und Novellen alle seine Unterarten, vom gemütlichen, beschaulichen und weltverstehenden Humor über den blitzenden Witz bis zum Sarkasmus und zur Ironie — ja zur Selbstironie spielen. So gehört der Schlesier Kalbeck zu den Wienern, die dem Feuilleton auf die höchste Höhe verholfen haben. Wir dürfen ihn neben Daniel Spitzer, Eduard Pötzl, Robert Hirschfeld und andere derartige Namen von Rang stellen. Kalbeck hat übrigens von Spitzer als Einleitung zu dessen mit Otto Erich Deutsch neu herausgegebenen „Wiener Spaziergängen“ ein ausgezeichnetes Charakterbild geliefert.



Abb. 2. Franz Schuberts Wohnhaus.

Wenn oben gesagt wurde, Kalbecks Kunstanschauung sei ganz aus der apollinischen Schönheit der klassischen Formenwelt herausgewachsen, so soll damit nicht gesagt sein, daß er geradezu unduldsam gegen andere Auffassungen sei. Man muß ihn recht verstehen: Er kann wohl eine scharfe Feder führen — Tinte ist ja schon an sich kein ganz harmloser Saft —, aber er führt sie um der Sache, nicht der Person willen, um das große Ziel der künstlerischen Wahrheit willen. Aehnlich hat er es selbst einmal ausgedrückt, als er vor mehren Jahren einem Brucknerisch und H. Wolfisch gerichteten Freunde zum 70. Geburtstage den folgenden Glückwunsch sandte (hoffentlich verübelt mir weder der Absender noch der Empfänger den Abdruck):

„Auf getrennten Wegen
Dem gleichen Ziel entgegen!
Heil dem Freunde,
Dem Kollegen! . . .“

Ich vermute, es wird auch in diesen Tagen mancher aufrichtige Glückwunsch nicht nur ihm künstlerisch ganz gleich, sondern auch anders gesinnter Freunde und Kollegen hinüberfliegen nach Salzburg, wohin er im letzten Sommer wohl vor den unangenehmen Wiener Lebensverhältnissen geflohen ist.



Abb. 3. Joseph Haydns Sterbehaus.

[1] Der Don Juan hat ihn seit den achtziger Jahren bekanntlich immer von neuem beschäftigt.

Wagners Ueberwindung des Theatralischen.

Von Dr. August K. Stubenrauch (München).

(Schluß.)

Nächst dem Wunder stehen in Wagners Neigung gewisse szenische Bewegungsmotive, die in ihrer theatralischen Uebersteigerung da und dort die Grenze des dramatisch Möglichen entschieden überschreiten. Wenn Elsa dasteht, einsam und verlassen in ihrer großen Angst, wenn sie voll heißer Inbrunst zu Gott fleht:

„Du trugest zu ihm meine Klage,
Zu mir trat er auf dein Gebot: —
O Herr, nun meinem Ritter sage,
Daß er mir helf' in meiner Not!"

und nun in diesem Augenblick wirklich der vom Himmel Gesandte erscheint, um ihr beizustehen in der Bedrängnis, so ist das eine Szene, die in ihrer dramatischen Kraft und Spannung zum Herrlichsten gehört, was deutsche Bühnenkunst geschaffen hat. Um so schmerzlicher berührt es, wenn man erkennt, wie Wagner sich dieses schönste Motiv verdirbt, indem er es zu einem undramatischen Theatercoup veräußerlicht. Das ganze Interesse ist doch in diesem Augenblick auf Elsa gerichtet und nur auf Elsa, die lichte Gestalt im Vordergrund, die von dem finsteren Ritter und seiner dämonischen Gemahlin aufs heftigste bedrängt wird. Wer aber achtet in dem Augenblick, wo ferne auf dem Fluß der Schwan sichtbar wird, noch auf das arme Weib, wer bekümmert sich um den mimischen Ausdruck der Empfindungen, die sie in diesem gespanntesten Moment durchtoben? Das Dramatische geht unter im Theatralischen und die Anweisung:

„Elsa, die mit steigender Entzückung den Ausrufen der Männer gelauscht hat, verbleibt in ihrer Stellung in der Mitte der Bühne; sie wagt gleichsam nicht, sich umzublicken",

wird sinnlos und zwecklos. Da wird tatsächlich das Theatralische übertheatralisiert. Es ist der Fluch des weiten Prospekts, der den Künstler verführt. Shakespeare hätte mit seinen beschränkten Bühnenmitteln so etwas nie machen können. Aber man hat deshalb doch nirgends das Empfinden, daß er sich irgend eine dramatische Wirkungsmöglichkeit versagen muß. Den Griechen dagegen wäre es ein Leichtes gewesen, den Blick des Zuschauers in weite Fernen zu führen und die Gestalten ihrer Götter und Helden von ganz hinten her auftreten zu lassen. Und doch taten sie es nicht, sondern begnügten sich, das Herannahen der Kommenden durch den Reflex auf die vorne Stehenden auszudrücken, woraus dann das ganz schematisch gebrauchte Mittel der Ankündigung entstand. Aber in diesem Selbstbescheiden spricht sich die klare Erkenntnis des dramatisch Notwendigen aus. Der Vorteil der modernen Illusionsbühne ist eben gar nicht so bedeutend, wie es ihr gewaltiger Apparat vortäuschen möchte. Namentlich die übermäßige Vertiefung ist in den meisten Fällen von Uebel. Denn sie lenkt den Blick vom Wesentlichen auf das Unwesentliche, sie zerstreut das Interesse und stört die Klarheit des dramatischen Eindrucks. Konzentration ist alles, Zusammenfassung der Teilnahme auf das Eine, Wichtige, Bedeutungsvolle, den seelischen Verlauf. Je mehr sich die Bühne dem Zweidimensionalen nähert und die räumliche Weite in der szenischen Gruppierung der Personen vermeidet, um so besser wird sie dieser Forderung gerecht. Wenn Dürer und Rafael sich streng in den Horizontalen und Vertikalen des Rahmens hielten und ihre Figuren in die Fläche bannten, so taten sie es gewiß nicht, weil sie unfähige Maler gewesen wären, sondern weil sie deutlich begriffen hatten, daß durch diese straffe Konzentration die Eindruckskraft des Bildes eine wuchtige Steigerung erfährt. Von ihnen müßte die Bühne lernen. Sie müßte das Prinzip der reliefartigen Darstellung, das das Münchener Künstlertheater leider nicht durchsetzen konnte, allgemein sich zu eigen machen. Für das Dramatische würde das einen wertvollen Gewinn bedeuten.

Ebenso ablenkend wie das Erscheinen des Schwans wirkt in diesem Sinn die Bewegung der Schiffe im Holländer und Tristan, das Heranschwirren der Walküren in den Lüften, die Annäherung der Nürnberger Bürger über die Brücke, und wenn Wotan nicht nur als mächtiger Gott in Rheingold und Walküre, sondern auch als einsamer Wanderer im Siegfried unter Donner und Blitz erscheint, so berührt das auf die Dauer entschieden langweilig. Immer drängen diese szenischen Manöver die Aktion in den Hintergrund, während das dramatisch seelische Geschehen im Vordergrund unbeachtet bleibt.

Nun möchte man vielleicht erwarten, daß die zu stark nach außen gerichtete theatralische Wirkung in all diesen Fällen durch die Musik gemildert und verinnerlicht wird. Denn wenn es eine Kunst gibt, die nur Innerliches ausdrücken, nur Seelisches künden, nur Empfindungen offenbaren kann, so ist es die Musik. Und zwar die Musik in jeglicher Form, ob sie absolut ist oder dramatisch. Denn Musik ist immer dieselbe, mag sie nun als Symphonie und Sonate erscheinen oder im Rahmen der Tragödie auftreten. Gewiß erfordert das Theater, genau wie von der Dichtung, so auch von der Musik, andere Stilmittel. Wir sehen es an Beethoven, der von der absoluten Musik her zur Oper kommt und sich mit saurem Schweiß immer wieder und wieder abmüht, seinen Tönen ein dramatisch-theatralisches Gepräge zu geben. Und wir sehen es vor allem auch und gerade am schärfsten bei Wagner, der den Gegensatz der dramatischen zur absoluten Musik auf die höchste künstlerisch mögliche Spitze getrieben hat, für den die Musik an sich keinen Reiz mehr besitzt, der sie nur noch als Mittel zum dramatischen Zweck gebraucht und sie diesem Zweck in rücksichtslosester Art dienstbar macht. Die Partitur des Rings, des Tristan hat alles Absolute abgestreift und gehorcht ganz neuen musikalischen Gesetzen. Aber die Musik kann auch in diesem Fall nur als Musik wirken, sie kann nur Gefühlswerte aussprechen, nur den Herzschlag einer Persönlichkeit in tönende Erscheinung setzen. Nur daß eben diese Gefühlswerte diesmal auf das Gebiet der spezifisch dramatischen Regungen beschränkt bleiben. Allein trotz alledem wird unsere Erwartung nicht erfüllt. Im Gegenteil, auch für Wagners Musik liegt der Ausgangspunkt nicht im innerlichen Empfinden, sondern in der äußeren Anschauung. Nicht das Dramatische ist der zentrale Pol, sondern wiederum das Theatralische. Diese Musik gibt zunächst nicht eine Versinnlichung dramatischer Gefühle, sondern eine Deutung des szenischen Bildes. Anstatt die dem Geschehen zugrunde liegende Seelenstimmung auszuströmen, bleibt sie vielfach in der Nachahmung äußerer Vorgänge haften. Besonders wenn im Affekt die Leidenschaften am heftigsten toben und die Erregung zur stürmischen fessellosen Gewalt anschwillt, dann klagen die Töne nicht von der Qual des Herzens, sondern die Instrumente malen die Gebärde des Schauspielers. Diese Musik ist also nicht unmittelbares Mittel zum dramatischen Zweck, sondern ein Mittel des Theatralischen, das selbst wieder Mittel zum Dramatischen ist, also das Mittel eines Mittels.

Auch das hat Nietzsche schon erkannt. „Wagners Musik ist immer Gebärde", sagt er in den Aphorismen[1] einmal und im Fall Wagner lesen wir: „Bei Wagner steht im Anfang die Hallucination nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Tonsemiotik." Aber der Meister selbst sagt dies noch klarer in einem Brief an den befreundeten Wiesbadener Kapellmeister L. Schindelmeißer. Da heißt es:

„Die Musik bleibt auch hier am Ende das schließlich wirksamste — nur dann aber ist ihre Wirkung die richtige, wenn sie auf das innigste mit der Szene, mit der ganzen Darstellung zusammenhängt, d. h. wenn diese Szene und Darstellung so beschaffen ist, daß die Musik aus ihnen vollkommen gerechtfertigt und verständlich erscheint. Wenn Du Dir die Mühe gibst, z. B. mein Orchester genau zu verfolgen, so wirst Du mir das Zeugnis geben, daß kein irgendwie auffallender Zug in ihm außer einem ganz bestimmten Zusammenhange mit irgend etwas steht, was auf der Bühne sich auch an das Auge des Zuhörers mitteilt, sei dieses nun die Szene selbst oder eine Bewegung, oder auch nur eine Miene. Der Regisseur muß sich daher sehr genau mit der Partitur bekannt machen, und am besten ist es, wenn eigentlich der Kapellmeister zugleich selbst Regisseur und von vorneherein die Sänger immer auf das genaueste mit allen in der Partitur angegebenen Intentionen bekannt macht[2]."

---

[1] Kunst und Künstler 1883—88.
[2] Richard Wagner an seine Freunde und Zeitgenossen. Ed.: Erich Kloß 1910.

Mit diesen Worten wird der szenische Charakter der Wagnerschen Musik aufs deutlichste bestimmt. Dieser Ausspruch stellt die Theatralik der Musik geradezu als die Absicht des Künstlers hin. In den Werken selbst können wir denn auch die Verfolgung dieser Absicht immer wieder wahrnehmen. Die vielen vielen Fälle realistischer Tonmalerei in Wagners Musikdramen, etwa die Schritte des abgehenden Dalan, das Hämmern in der Schmiede, das Fliegen des Vögleins, das Brummen des Bären, im Tristan das Heraufziehen des Seils, um nur einiges zu benennen, all das mag noch musikalisch sein — wer möchte es wagen, in ästhetischen Dingen, die man doch wahrlich nicht mit der Elle messen und krämergleich nach dem Gewicht bestimmen kann, Grenzen zu setzen? — aber dramatisch ist es nicht mehr. Das ist reinste Theatralik des Tons. Daß der Bär brummt und wie er brummt, das wissen wir. Doch wie dieses Brummen im Innersten auf Siegfried wirkt, das erkennen wir mit unseren sterblichen Sinnen nicht, das sollte uns die Musik sagen. Dann wäre sie dramatisch, dann erst könnte sie dramatisch sein.

Es ist demnach im Musikalischen nicht anders als im Szenischen und Sprachlichen. Von welcher Seite man sich der Kunst Wagners naht, immer stößt man zunächst auf die allzudeutlich vorherrschenden rein schauspielerischen Momente, immer muß man sich durch das Theatralische hindurch erst den Weg zum Dramatischen bahnen. Auch in der zeitlichen Entwicklung steht das Theatralische voran. Noch im Rienzi werden die schönsten dramatisch-psychologischen Keime erstickt in einem Wust von Theater, in stetem Tumult, immerwährenden Aufzügen, Versammlungen, in ewigen Massenszenen ohne innere Ursache, ohne symbolischen Gehalt und dramatische Bedeutung. Doch schon im Fliegenden Holländer wird alle bloße Mache vermieden und die Linie edlen Geschmacks erreicht und auf der ragenden Höhe des Tristan ist jeder Vers und jede Note so sehr auf innerlichsten dramatischen Ausdruck gestimmt, daß die Gebärde in Wort und Ton überall als Darstellungsmittel seelischer Werte erscheint und bis auf geringste Reste jede selbständige Geltung verliert. Das Schauspielerische ist als solches überwunden. Diese Ueberwindung des Theatralischen war aber Wagner nur darum möglich, weil er auch im Theatralischen von allem Anfang an Künstler gewesen ist, weil das Theatralische in seiner innersten Natur wurzelt. Ihm strömt die theatralische Gebärde aus tiefstem Herzensgrund, ihm wird das Theatralische tatsächlich zum Erlebnis, zum Agens, zum lebenatmenden und lebengebenden Mittel des künstlerischen Bildens. Darum kann er nur vom Theater her arbeiten. Das gibt seinem Werk, wie wir sahen, seinen besonderen Charakter. Das gibt ihm aber weiter in noch höherem Sinn erst seine Möglichkeit und sein Bestehen. Das Schaffen von außen nach innen, vom Schauspielerischen zum Dramatischen hin war nicht nur notwendig für die spezifische Artung dieses Künstlers, es war auch die einzig mögliche Art, die ihm zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht dienen konnte Es ging nicht anders. Der Weg zum Gesamtkunstwerk mußte über das Theatralische führen, bevor er im Dramatischen enden konnte; denn der dramatische Zweck konnte nur erreicht werden durch Schaffung der theatralischen Mittel.

Bisher war die Darstellung des dramatischen Gedankens auf dem Theater einzig und ausschließlich durch szenisch-mimische und durch sprachliche Mittel ins Werk gesetzt worden. Wagner schritt als Erster dazu, neben diese zwei althergebrachten Mittel ein neues drittes zu setzen und den Ausdruck des Dramatischen durch die Musik zu erweitern und zu vertiefen. Das Problem ist also für ihn zunächst gar kein anderes, als ein rein technisches. Er stellt nicht die Frage nach dem Dramatischen und Tragischen an sich, wie sie die Aesthetiker des Sturm und Drangs, wie sie Goethe und Schiller, Hebbel und Otto Ludwig gestellt hatten, sondern er fragt nur: Wie läßt sich das Mittel des Musikalischen nützen zur Wiedergabe dessen, was irgendwie einmal als dramatisch und tragisch galt? Von außen muß er also an die dramatische Erscheinung herantreten, auf den Ausdruck des Dramatischen richtet er sein Augenmerk, auf die lebendig-sinnliche Erscheinung der dramatischen Idee, nur um den Gebrauch des Mittels kümmert er sich, das er als Erster neu in den Dienst der dramatischen Kunst stellt. Was bisher an Bühnenwerken geschaffen worden war, stammte entweder von Dichtern, von Aeschylos, Shakespeare, Schiller und ihrem Gefolge, oder von Musikern, von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber. Die einen waren wirkliche Dramatiker, aber sie hatten sich zur theatralischen Verkörperung nur der immerhin beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten des Mimischen und Sprachlichen bedient. Die anderen dagegen waren keine Dramatiker und hatten keine dramatischen Absichten. Sie suchten sich nur die lyrisch wirkungsvollsten Stellen dramatischer Dichtungen heraus und umkleideten sie mit ihrer Musik. Ihre Musik ist also Musik und nur Musik, absolute Musik so gut wie die Arien und Chöre Bachs und Haydns. Wagner nun wollte bewußt das fortsetzen, was die großen Tragiker begonnen hatten. Er knüpft nicht an die Schöpfungen der Mozart und Weber an, sondern fußt in seiner ästhetischen Betrachtung wie in seinem künstlerischen Wirken auf den Werken der dramatischen Dichter. Ihnen fühlt er sich verwandt, von ihnen erfuhr er die Kenntnis des Wesentlichen. Die andern konnten ihm nur musikalisch-technische Anregungen geben und solche gewann er aus den instrumentalen Werken Beethovens, aus den vokalischen Kompositionen Bachs gerade so gut, ja noch besser, als aus Don Giovanni oder Fidelio. Wagner wollte und konnte ja nicht die Oper reformieren; denn an dieser war nichts zu ändern und zu bessern, sie war und blieb ein Zwitter, der musikalisch abseits vom Dramatischen lag. Wollte Wagner etwas dramatisch Neues schaffen, dann mußte er den Weg Shakespeares und Schillers weitergehen. Die aber hatten die Mittel, die ihnen zu Gebote standen, auf die absolute Höhe gebracht. Ueber die sprachliche und szenische Vollendung des Hamlet und des Wallenstein hinaus konnte und kann kein Künstler mehr zu höherer Vollkommenheit vorschreiten.

Aber es bestand noch eine Seite des Dramatischen, die von diesen Vorgängern nicht restlos erschöpft ward. Es gibt Dinge, die in den Darstellungsformen der Szene und des Wortes nicht zum Ausdruck kommen. Und das sind gerade die tiefsten Empfindungen, aus denen das dramatische Wollen heraufkeimt, es ist der Mutterboden der dramatischen Regungen, die Sphäre des rein Gefühlsmäßigen, das den latenten Untergrund seelischer Strebungen bildet. Dieses dem Auge verschlossene Gebiet ist unmittelbar nur der Musik zugänglich. Sie kann die verborgensten Schläge des Herzens, die durch Bild und Sprache nicht faßbar, kaum deutbar sind, erlauschen und ans Licht bringen. So kam Wagner dazu, den dramatischen Fortschritt über Shakespeare und Schiller hinaus im Musikalischen zu suchen.

Wie nun diese innerlichsten Empfindungen ihre Offenbarung erfahren konnten, diese allgemeinste Frage des musikalischen Ausdrucks schied für Wagner von vornherein aus; denn das hatte der Genius des größten Seelenkünders, des Symphonikers Beethoven bereits in höchster Art gezeigt. Für Wagner dagegen bestand die besondere Frage: Wie können die spezifisch dramatischen Regungen durch die Kunst der Musik ausgedeutet werden? Auf diesen einen Punkt konzentrierte sich sein ganzes Interesse. In der Lösung dieses Problems sah er seine volle Aufgabe beschlossen. Den Weg zur Erfüllung dieses Begehrens konnte ihm die Oper nicht weisen. Um solche Dinge hatte die sich ja nie bekümmert. Aber in der dramatischen Literatur, bei den großen Tragikern konnte er es erfahren. Die hatten in ihren Dramen mit einer Zweiheit von Mitteln gearbeitet und sie hatten dadurch die höchste, vor und nach ihnen nie wieder erreichte Stufe des Dramatischen erklommen, daß sie diese beiden Mittel zu innigster Vereinigung brachten, dadurch, daß sie die getrennten Erscheinungsformen des Bildes und der Sprache als gleichzeitigen einheitlichen Ausdruck des einen dramatischen Gedankens hinstellten. Darin liegt das große Geheimnis ihres dramatischen Stils beschlossen. Man sehe sich daraufhin nur einmal ihre Dichtungen an und erkenne, wie darin Wort und Bild ineinander aufgehen, das Sprachliche mit dem Mimischen und Szenischen sich zu ge-

schlossener Einheit vermählt, in eines zusammenfällt. Immer wird das Wort zur anschaulichen Gebärde und die Gebärde gebiert notwendig und zwingend aus sich heraus das Wort. Wenn Franz Moor zum alten Vater sagt: „Seht! den Finger meiner rechten Hand wollt' ich drum geben, dürft' ich sagen, er ist ein Lügner", da braucht es keiner Bühnenanweisung mehr, um dem Schauspieler die Geste vorzuschreiben, mit der er dieses Wort zu begleiten hat. Das ist höchste dramatische Kunst, Kunst von einer Vollendung, wie sie nur Shakespeare und Schiller gegeben war und nach ihnen — Richard Wagner. Der sagte sich, was mit zwei Mitteln möglich ist, muß mit drei Mitteln auch zu gewinnen sein. Es mußte nur gelingen, den musikalischen Ausdruck mit dem sprachlich-szenischen Ausdruck zu einer einheitlichen Form zusammenzuschweißen. Es war kühn, eine solche Forderung aufzustellen, kühner noch, sich an ihre Durchführung zu wagen und es wäre keinem von all den großen Künstlern vor und nach Wagner möglich gewesen, sie zu erfüllen; denn — und das ist das Einzigartige des Wagnerschen Genius — er besaß vielleicht unter allen Menschen, die je lebten, im höchsten Grad die erstaunliche Fähigkeit, die drei Künste, die er gebrauchte, das Mimische, das Sprachliche und das Musikalische, in einer inneren Einheit zu schauen, sie in einen einzigen Punkt zusammenzusehen. Das einigende Band aber, in dem die drei Erscheinungsweisen des Menschlichen und Künstlerischen sich verschmolzen, war nicht sowohl das Dramatische, als vielmehr das Theatralische, nicht die gedankliche Idee, sondern ihr lebendiger Ausdruck. Am farbigen Abglanz zeigte sich Wagner das Leben. Nicht in der Tiefe des menschlichen Empfindens, nicht im seelischen Untergrund der handelnden Persönlichkeit erschaute er die Vereinigung der drei getrennten Elemente, sondern im sinnlich herausgestellten Bühnenbild traten sie für ihn und vor ihm zu einer organischen Einheit zusammen. Nicht als dramatische Form erscheint dem Dichterkomponisten das Kunstwerk der Zukunft, sondern als eine Tat des Schauspielers. Von ihm sagt er: „Soweit es irgend in seiner Fähigkeit liegt, wird dieser den inneren Menschen, sein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzuteilen haben. In vollster Breite und Tiefe gehört ihm der szenische Raum zur plastischen Kundgebung seiner Gestalt und seiner Bewegung; als Einzelner oder im Verein mit den Genossen der Darstellung. Wo sein Vermögen aber endet, wo die Fülle seines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menschen durch die Sprache ihn hindrängt, da wird das Wort seine deutlich bewußte Absicht künden: Er wird zum Dichter, und um Dichter zu sein, Tonkünstler. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber eines und dasselbe, nichts anderes als darstellender, künstlerischer Mensch, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten an die höchste Empfängniskraft mitteilt."

Nun begreifen wir die Bedeutung des Schauspielerischen im Schaffen Wagners. Nun wird uns die Geltung des Theatralischen in seinen Absichten klar. Aber im gleichen Augenblick verstehen wir auch, daß das Theatralische für ihn nur Ausgangspunkt und Durchgangspunkt sein konnte. Und das ist das Größte an ihm, daß er da, wo er zur wirklichen Vollendung gelangte, alles Theatralische in wesenlosem Schein hinter sich ließ, daß er das Schauspielerische überwand und zur Reinheit des Dramatischen sich durchrang. Und weiter, daß er, obwohl er nur die theatralischen Mittel des Dramatischen zu vervollkommnen sich vorsetzte, trotzdem die Vorstellung des Dramatischen und Tragischen selbst unendlich erweiterte und vertiefte. Weil er als Musiker ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten des Dramatischen schuf, konnte er Seiten des Dramatischen ins Bild stellen, die sich bisher dem Blick völlig entzogen hatten, konnte er dramatische Offenbarungen künden, die bis dahin unbekannt und ungeahnt waren, konnte er Gefühlswerte zutage fördern, die vorher unberührt in der Menschenbrust verschlossen lagen und nun erst auf sein Geheiß herrlich und schön in das Licht der Erscheinung traten. So ist er nicht nur neu und bedeutend in seinen theatralisch-technischen Mitteln, sondern auch in seiner dramatischen Idee und in seinem tragischen Gehalt, und so wird er, wenngleich sein Schaffen zunächst nur von theatralisch-technischen Momenten bestimmt ist, nicht nur ein Meister im Gebrauch der zu unerhörter Gewalt gesteigerten theatralischen Effekte, sondern auch ein großer Künstler, ein ganz großer Dramatiker und ein erschütternder Tragiker.

Verstehen ist alles. Wir machen Wagner nicht größer, wenn wir den Grundzug seines Wesens verkennen und vor den Schwächen, die daraus hervorgehen, die Augen zaghaft verschließen. Denn diese selben Momente sind es auch, die die Größe seiner Tat bedingen. Mit dem simplen Vorwurf: Wagner war Schauspieler, war Theatraliker, ist es nicht getan. Auch Shakespeare war Schauspieler und sein Werk bezeugt es in jeder Szene und jedem Vers. Und doch nennt die Welt keinen größeren Dichter als ihn. Gewiß herrscht in Wagners Kunst das Schauspielerische vor, so sehr sogar, daß da und dort einmal die Grenzen des Dramatischen bedenklich überschritten werden. Aber die innige Kenntnis und die souveräne Beherrschung der Bühnenmittel setzte ihn andererseits auch instand, seine dramatischen Absichten überzeugend und klar in sinnliche Anschauung umzusetzen und den Gehalt seiner tragischen Gedanken erschöpfend auszusprechen. Er war keiner jener großen Dichter wie Hebbel, deren gigantischer, tragischer Wille sich an den äußerlichen und veräußerlichenden Bedingungen des Theaters zerschlug, deren keusche poetische Kraft an der Macht der realen Gegebenheiten scheiterte, er stellt sich zu den Dramatikern wie Schiller und Shakespeare, deren gestaltender Drang keine szenischen Hindernisse kennt. Und weil er andererseits Künstler genug war, um in die untersten Gründe des Daseins einzudringen und den innerlichsten dramatischen und tragischen Sinn des Lebens zu begreifen und zu erfassen, so wird ihm diese Gewalt über die theatralischen Darstellungsmittel zum Quell einer unerhörten Kraft. Rücksichtslos strömt sein leidenschaftliches Empfinden durch seine groß angelegten Werke und schafft Szenen von starkem Atem, erfüllt von blutvollem Leben, zaubert Gestalten hervor von übermenschlichem, ins Riesenhafte gesteigertem Wuchs, gebiert Bilder von überwältigender symbolischer Bedeutung und ergreifendem poetischem Gehalt und steigert die Pracht seiner Geschehnisse zu hoheitsvoll erhabener, königlicher Würde. Keiner, der ein Empfinden für künstlerische Werte besitzt, wird dem Eindruck dieser gewaltigen Kunst sich entziehen können. Aber nur wer begreift, welche ungeheuren Widerstände der Künstler Wagner in sich überwinden mußte, um zu dieser weltenweiten Größe und Reinheit seiner Kunst zu gelangen, wird die Größe seiner Tat würdigen können, nur der wird in Ehrfurcht anbetend niedersinken vor der Majestät dieses Genies. Denn das ist das Größte an Wagner, daß er aus dem Theatralischen heraus zur höchsten Höhe dramatischer Kunst sich durchrang, daß er, der geborene Theatraliker, zum Künder ewig menschlicher Tragik wurde.

Walter Dahms: Mendelssohn.

Von Hans Tessmer (Berlin).

Der Kreis rundet sich: zu den Romantiker-Biographien „Schubert" und „Schumann", die bereits ganz populär sind, tritt nun ein „Mendelssohn" aus desselben Autors: Walter Dahms Feder (in demselben Verlag, Schuster & Löffler, Berlin). So wissen wir bei Beginn der Lektüre: auch dieses Werk wird die Vorzüge der früheren haben. Und wir werden nicht enttäuscht. In einem durchaus flüssigen Stil, der doch niemals die Grenzen des gewählten Geschmacks und künstlerischen Empfindens verläßt, gleitet dieses fabelhafte Leben vorüber. Ja: es gleitet — das ist vielleicht die gedrungenste Charakteristik des Lebens und des Buches, in welchem es eingefangen ist.

Zwei Sätze bilden die inneren Pole dieser Biographie: in dem einen ist davon die Rede, daß Mendelssohn, vierzigjährig, mit einem Lächeln auf seinen Zügen gestorben sei (am Gehirnschlag); und den andern spricht Nietzsche, indem er sagt, Mendelssohn sei „der schöne Zwischenfall der deutschen Musik" gewesen. Wie konnte dieses Leben anders enden als mit einem — unsterblichen — Lächeln? Und Nietzsche — konnte er anderes meinen, als daß man bei der unendlichen Fülle und Größe der deutschen Musik so stolz sein darf, einen

Meister von Gottes Gnaden wie Mendelssohn bereits einen „schönen Zwischenfall“ zu nennen? — Wie — im besten Sinne — sorgfältig gestaltete sich dieses Leben! Der Halkyonier, als welcher Mendelssohn von seinen Frühlingsjahren an erscheint, wurde bereits im Knaben geweckt und erzogen. Zelter leitet ihn, Ludwig Berger assistiert dabei. So wird er erstaunlich frühreif nicht nur als ausübender, sondern vor allem auch als schaffender Musiker. Das Goethe-Erlebnis wird ihm mühelos vom Schicksal gereicht, während der „Faust“-Schöpfer den „Fall Schubert“ mit der Tagebuchnotiz erledigt: „Kompositionen von einem gewissen Schubert aus Wien erhalten.“ In Paris wird der Sechzehnjährige von Cherubini zum Genie gekrönt; der Neunzehnjährige führt im Salon der Eltern, dem kulturellen Mittelpunkt Berlins, den verblüfften Hörern die vom Himmel gefallene Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ vor. So etwas gab es nur einmal vordem: Mozart. — Wiederum drei Jahre später dirigiert Mendelssohn in Berlin Bachs „Matthäus-Passion“. Es war die Uraufführung des unerhörten Werkes — welche Summe von innerer Kraft, innerem Können und äußerem Mut gehörte dazu! — Wanderjahre folgen, aus denen er ruhmgekrönt hervorgeht. Und eine anderthalbjährige Tätigkeit in Düsseldorf (lange vor Schumann) dient als Sprungbrett für Leipzig: Gewandhaus. Hierher kehrt Mendelssohn immer wieder zurück. Nicht einmal der Ruhm des preußischen Generalmusikdirektors, der Ruhm: endgültig Mittelpunkt des musikalischen Berlin zu sein, duldet ihn länger als unbedingt nötig in der Metropole, die ihm so oft und so bitter verleidet worden ist. In fiebernder Tätigkeit überstürzt sich Leben und Ziel; Reisen nach England unterbrechen fast alljährlich den Lauf der Dinge; das Schaffen schwillt zu beseligter Höhe hinan. Und ganz plötzlich hat das alles ein Ende. Wie glücklich muß dieser Tod gewesen sein! Ein Meteor fiel in den Himmel zurück.

So war Mendelssohn: heiter, vornehm, kultiviert bis in die Fingerspitzen, phantasievoll, ohne in Schwärmerei zu verfallen, ehrlich, energisch, zielsicher — und so war sein Leben und Schaffen. Als er gestorben war, begrub man keine „schönere Hoffnung“, sondern hier hatte sich eine große Hoffnung voll und ganz erfüllt. Mit neunzehn schrieb der Meister jene unerhörte Ouvertüre; viele Jahre später erst folgte die übrige Musik zum Sommernachtstraum, und sie knüpfte genau da an, wo ihr Schöpfer damals aufgehört hatte. Ein Phänomen in der Musikgeschichte, „ein glücklicher Zwischenfall“. — Nicht als erklärender Wissenschaftler, sondern als mitschwingender Künstler hat Walter Dahms dieses Leben gesehen und beschrieben. Und nicht allein das Leben. Sondern das Feinste und Beste seiner vorbildlichen Darstellungsweise gibt der Verfasser im Psychologischen und Aesthetischen, ohne nach gewollten Entdeckungen zu fahnden, gesuchte Komplikationen zu entwirren. Die Darstellung geht auch in diesen Kapiteln ihren klaren, hellen Weg, dem jeder folgen kann, der sich in dieser auch künstlerisch so chaotischen Zeit zweierlei bewahrt hat: seinen gesunden Verstand und seine fühlende Seele. So kann Dahms es sich gestatten, mit aller Freiheit, jenseits von Gut und Böse, aber auch mit rücksichtsvollster Delikatesse über Mendelssohns Judentum zu sprechen. Und die Nachkommen des großen Meisters werden es ihm Dank wissen müssen.

Der fleißige Verlag aber hat seine stolze Biographien-Sammlung nicht um ein neues Werk vermehrt, sondern bereichert.

Worte der Erinnerung an † Heinrich Lang.

Gesprochen von Max Pauer
bei der Totenfeier im Stuttgarter Konservatorium.

Traurigen Herzens haben wir Sie gebeten, ein Stündlein bei uns zu verweilen im Gedächtnis an unseren lieben, guten, verehrten Heinrich Lang — in den Räumen, in denen er so oft an der von ihm mitgeschaffenen Orgel seine Schüler unterrichtete, in dem Hause, dem er so viel seiner großen künstlerischen Kraft in nie erlahmendem Fleiß widmete bis zu dem Augenblick, der ihn wegrief von dieser Erde. Schwer war ihm der Entschluß geworden, nur für eine kurze Woche die Arbeit niederzulegen, um seiner Gesundheit zu leben, — er, dem Tätigkeit, die andern zugute kam, zum Lebensbedürfnis geworden war. Er wie seine Schüler ahnten nicht, daß er das Konservatorium nicht mehr betreten würde. Nun ist er zur letzten Ruhe gebettet; sein Antlitz, welches im Tode zu schauen mir vergönnt war, schien der Inbegriff des Friedens — auf seinen ruhigen Zügen spiegelte sich der Ausdruck eines überirdischen Glücks. Seine Mienen schienen zu sagen: „Was ich auf Erden gewünscht, erstrebt habe — Liebe zu spenden, Güte zu üben, Eintracht zu säen —, dessen bin ich jetzt teilhaftig geworden durch die Fügung einer höheren Macht. Grämt euch nicht um mich, mir ist so wohl.“ Und wie gönnen wir es ihm, daß er ahnungslos, ohne Kampf und Schmerz, mitten heraus aus kraftvoller, segensreicher Tätigkeit hinüberschlummern durfte in eine bessere Welt zu Frieden und Ruhe! Selbstlose Güte war wohl der beherrschende Charakterzug unseres lieben Freundes. Er lebte für andere, er wirkte, er dachte, er sorgte für andere. Es schien ihm fast verwerflich, an sich selbst zu denken. Und dieser aufopfernden Güte schulden wir unauslöschlichen Dank. Nie war ihm die Arbeit Bürde, nie hörte man von ihm ein murrendes Wort, wenn ihn die Arbeitslast fast erdrückte. Er dachte nicht an sich, und so kam es vielleicht, daß manche auch an ihn nicht so dachten, wie er es verdiente, insofern ihm für manche geistigen Werte, die seiner Arbeitskraft, seinem Wissen zu danken sind, der entsprechende materielle Lohn nicht zuteil ward. Heinrich Lang war zu ideal, zu nobel veranlagt, um seine Vorteile zu sehen, geschweige denn zu betonen. Das Bewußtsein, etwas Nutzbringendes geschaffen zu haben, war sein schönster Lohn, und gerade darin lag seine Bedeutung als Lehrer. An seinem geistigen Interesse hatten begabte und weniger begabte Schüler gleichen Anteil. Sein Verantwortungsgefühl, seine Pflichttreue mögen öfter mißbraucht worden sein; alle, die ihn aber näher kannten, denen es gelang, auf den Grund seines goldenen Gemüts zu schauen, wissen, welch innerlich großer Mensch sich verbarg in dem bescheidenen Wesen — ein Mensch, der es verschmähte, äußere Ehrungen zu erstreben, von sich reden zu hören, sich selbst in den Vordergrund zu stellen. Wie wenige ahnen auch heute noch, welch hervorragenden Musiker im umfassenden Sinn wir in Lang besaßen, welch überragendes Können und reiches Wissen ihm zu Gebote stand. Nur die, welche etwa sein erstaunliches Improvisationsvermögen an der Orgel erlebten, können ermessen, was wir Musiker in Heinrich Lang zu schätzen und zu werten hatten. Mit aufrichtiger Bewunderung stellte sich der neidlose Kollege Leistungen gegenüber, welche in ihrer Art als einzigartig bezeichnet zu werden verdienen. — Ebenso klar gegliedert und scharf umrissen wie seine Grundsätze und Lebensanschauungen waren auch seine künstlerischen und musikalischen Ansichten. Weit entfernt von Einseitigkeit, begrenzte er doch das Gebiet seiner musikalischen Neigungen in der Art eines sich selbst treuen, charaktervollen Mannes, der sich das eine bewahrt hat, was im Leben des Künstlers vielleicht das wichtigste ist: die Fähigkeit, die kritiklose Naivität und Freude des Kindes als Erwachsener umzuwandeln in die kultivierte Natürlichkeit eines keuschen Gemüts. — In kurzen Worten habe ich versucht, das Wesen unseres Freundes zu kennzeichnen, wie es sich mir in langjährigem Verkehr eingeprägt hat und mir in steter Erinnerung bleiben wird. Wir, die wir ihm so Vieles und so Wertvolles zu danken haben, können nichts Besseres tun, sein Gedächtnis nicht besser ehren, als uns stets vor Augen zu halten, was wir in ihm besessen: einen echten deutschen Mann, von echtem Schrot und Korn, ein edles Gemüt, einen großen Künstler, einen seltenen Menschen. Als solcher kann er nicht vergessen werden, als solcher wird sein Name als Grundpfeiler unseres Instituts immer genannt werden. Dank sagen wir ihm für alles, was er uns gespendet, Dank für seine Treue und seine Güte. In den schweren, sorgenvollen Zeiten, die wir durchleben, brauchen wir gefestigte Menschen von innerlicher Größe gleich dem Entschlafenen, Menschen, die uns Vorbilder sind, an deren Lauterkeit, Unbestechlichkeit und Wesensgröße Stütze und Halt gefunden wird. Ein solches Vorbild ist uns Heinrich Lang gewesen und wird es bleiben. Aeußerlich nur haben wir Abschied genommen von ihm; innerlich weilt er unter uns und bleibt unser Besitz — den Schülern gütiger Führer, dem Lehrer wahrer Kollege, uns allen unvergeßlicher, treuer Freund.

Lio Hans: „Maria von Magdala“.

Oper in 3 Akten von Richard Batka.

Uraufführung an der Wiener Volksoper.

Ueber Maria von Magdala, genannt die Magdalena, berichten die Evangelien so gut wie nichts. Sie war eine von den Frauen, die im Gefolge Christi durch das Land zogen, „von welcher waren sieben Teufel ausgefahren“, sie stand unter dem Kreuze, ihr erschien der Auferstandene. Das ist alles. Die spätere Deutung identifiziert sie mit der schönen Sünderin, die sich vor Christus demütigt, wie in Lukas 7, 26—30 geschrieben steht, der mit dem berühmten Worte ihre vielen Sünden vergeben werden, „weil sie viel geliebet“ hat. Auch Ischariot, der schwarze Antagonist einer lichten Welt, hat nachschaffender Phantasie alles zu deuten übrig gelassen, da der kindliche Glaube der ersten Berichterstatter sich mit dem Verräter an sich, in den der Satan gefahren war, der um die dreißig Silberlinge gar noch feilscht, vollständig zufrieden gegeben hatte. So bleibt Spielraum genug für schürfende Psychologen, Raum, der freilich voll Fallen und Fußangeln ist. Es gibt nur zweierlei: mittelalterlich wortgetreu-gläubiges Festhalten an dem Worte der Schrift oder völliger Verzicht auf manche, noch so populäre Details im Sinne höherer psychologischer Wahrheit. Wer beides vereinen will, muß scheitern, wie Batka.

Gerade die realistischen Details sind die Gefahr. Denn wir wissen, daß sie vielfach bloß zu dem Zwecke der heiligen Erzählung eingefügt sind, um die Erscheinung Christi als die des erwarteten Messias zu begründen, indem Sprüche und Worte des alten Testaments zu Prophezeiungen umgedeutet werden, die jetzt buchstäblich in Erfüllung gehen, naiv genug zugegeben durch die immer wieder variierte Formel: „Auf daß erfüllet würden die Schriften der Propheten . . .“ So ist auch der Verrat des Judas in seinen Motiven ganz unklar. Lassen wir schon den in ihn gefahrenen Satan gelten, welches Interesse hatten die Hohepriester, den Heiland heimlich zu fangen, dem man

dann in voller Oeffentlichkeit, mit Hilfe derselben Römer, die mit ihm im Bunde sollten gewesen sein, den Prozeß bis zum bitteren Ende machen konnte? Welchen Sinn hat es, einen Mann, den jeder gekannt hat, der öffentlich mit großem Gefolge umherzog und predigte, der noch eben im Tempel mit den Behörden in offenen Konflikt geraten war, durch einen Kuß zu bezeichnen?

„Auf daß erfüllet würde . . ."

So haben sich auch ganz Große, wie Hebbel, an das Problem gemacht, dessen interessanteste Lösung im Verräter den gläubigsten Fanatiker erblickt, der um der Lehre willen den im letzten Moment vor der äußersten Konsequenz schwach gewordenen Erlöser zum Märtyrertod zwingt. Aber je größer das Motiv, desto unmöglicher die klimpernden dreißig Säckel, wahrhaftig eine Lappalie mit ihrem Wert von sechzig Mark Vorkriegswährung.

Batka, der seiner Ueberredungskunst nicht traut, nimmt lieber fünf Gründe für einen. Judas ist 1. eifersüchtig auf Christus: a) weil er Maria von Magdala, die er liebt, entfremdet, b) weil Ischariot selbst als Messias sein Volk von den Römern befreien wollte; 2. haßt er ihn, weil er sofort den dummen Lügen der Pharisäer glaubt daß er den Propheten spiele und im Dienste der Römer wirke; 3 weil dreißig Silberlinge ein ganz anständiges Honorar sind, und 4. wenn das alles nicht hilft, wird es eine recht gute Probe sein, ob es wirklich der Messias ist, wei dieser nämlich dem Anschlag jedenfalls zu entgehen wissen werde! Nun, wenn das nicht höhere Psychologie ist, dann ist es das, was man unter Pharisäern einen — „jüdischen Dreh" genann hat.

Vor diesem dramatischen Höhepunkt erleben wir die sprichwörtliche Wandlung von der Kokotte zur Nonne an Maria von Magdala in so unglaublich kurzer Zeit, daß Judas, der umgekehrt den Weg vom Heiligen zum Liebhaber zurückeilt, schon zu spät kommt und statt der ersehnten Hetäre nur mehr die — Schwester finde. Und nachher gibt es noch was für nervenstarke Gemüter, die, wie ich, immer gewünscht haben, Papageno wirklich baumeln zu sehen, wenn die rettenden Knaben so nett wären, zu spät zu kommen. Hier kann man es sehen. Der herzerwärmende Scheiterhaufen, den Batka in seiner Oper „Eroika" den Sünder so befriedigend verkohlen ließ, weicht nun der hänfenen Schlinge, an der Judas — einer im Puppenstand, versteht sich — auf offener Bühne hängt, eine stumme, aber — anziehende Begleitung zu Marias lyrischem Gesange. Was weiter geschieht, zitiere ich nach der Anweisung des „Dichters": . . . (Maria) „zieht ein Messer" — aber, Dichter, das ist doch die Magdalena und keine Eroika! — „und schneidet den Strick ab. Der Körper fällt plump und leblos in den Staub." Ich bestätige ausdrücklich, daß der Körper das genau so gemacht hat. Ich beanstande gleichzeitig, daß die weitere Vorschrift, wonach er von der Samariterin in ihre Höhle „geschleift" zu werden hatte, auf der Szene nicht dargestellt wurde. Und ich hatte mich wie ein Kind darauf gefreut! . . .

Zu diesem Werke, das „Salome" und „Tote Augen" kombiniert, von hier den Passah-Einzug, von dort sogar Details wie die Judenszene und den Tanz der Heldin getreulich übernimmt, sich einer pseudo-evangelischen Diktion befleißigt, an der immerhin die fehlenden Reime zu loben sind, hat Lio Hans die Musik gemacht. An der Pegnitz mag er Hans heißen. In Wien haben die Zeitungen, deren Pensionsinstitut Konkordia der Ertrag der Erstaufführung klugerweise gewidmet war, sich beeilt, zu vermelden, daß die Komposition von Frau Hutterstraßer stammt, einer Dame der Gesellschaft, die nicht bloß kompositorisches Vermögen ihr eigen nennt. Trotzdem ist sie durchaus nicht ohne Begabung, wenn sie auch in der Nachfolge Christi und Richard Straußens ihr Heil nicht finden konnte. Statt eines Musikdramas ist eine dreiaktige Ballade entstanden, die von Wort zu Wort komponiert ist ohne weitgestecktes Ziel, ohne Architektonik, gleichsam ahnungslos in jedem Takte, was der nächste bescheren werde. Durchaus homophon, ohne Versuch, auch nur die Personen charakteristisch auseinander zu halten, gegeneinander zu stellen ohne Ansatz zu moderner psychologischer Deutkunst, dabei mit starrem Verzicht auf geschlossene Melodik, die, wo sie ausnahmsweise erscheint, von älterer Allerweltsfaktur ist, vermeint diese, übrigens auffallend verläßlich instrumentierte Musik vornehmlich mit einem bis zum Ueberdruß abgegriffenen Stimmungsmittel auszukommen: mit der unseligen Ganztonskala und ihrer Konsequenz der rettungslos alterierten Akkordfolgen. Wenn der chinesische Erfinder des ganztonig gestimmten King-Instruments das Unheil geahnt hätte, das seine Steinplatten auf dem Gewissen haben! Nichts ist so dürftig, daß es nicht, ganztonig gekleidet, ein gewisses exotisches, interessantes und vor allem modernes Etwas vortäuschen könnte. So trägt man sich heute. Elegant, billig, aber . . . aber gar nicht dauerhaft! —

An kleineren, freundlicheren Aufgaben wird die Komponistin sich zweifelsohne weit besser bewähren, was auch ihre neulich von den Philharmonikern gespielte Ballade „Die Hexe" bestätigt. So sind die visionären, ruhig-christlichen Partien, die sanften Ekstasen der Resignation und Verklärung, wie sie etwa die Schlußszene bringt, weitaus die gelungensten. Die büßende Magdalena gilt dem Weibe mehr als die buhlende, der entsühnte Judas mehr als der rasende. Lilien in Goldgrund wirke die zarte Hand der Frau, die sich an Lady Macbeths blutigen Flecken vergebens erregt. Hat dieser Judas seinen Herrn dreimal verraten, wahrlich, wahrlich ich sage euch, es wird kein Hahn mehr nach ihm krähen. . . .

Die Uraufführung der Volksoper, der sich Weingartner begeistert gewidmet hatte, bewies neuerlich den hohen Rang, den diese Kunststätte ihrem neuen Leiter nach so kurzer Zeit zu danken hat, und brachte allen Mitwirkenden, vor allem den Trägern der riesigen Hauptrollen, Frau Weingartner-Marcel und Herrn Brand, den lebhaften Beifall der versammelten Pharisäer, während die Schriftgelehrten abseits standen. Auf daß erfüllet werde das Wort: Hütet euch vor den Schriftgelehrten, die in langen Kleidern gehen, und lassen sich gerne auf dem Markte grüßen. . . ."

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann (Wien).

Musikbriefe

Barmen-Elberfeld. Seit Beginn des Winters sind wir mit musikalischen Darbietungen aller Art reichlich versorgt. Die von Prof. Stronck geleitete Konzertgesellschaft führte unter solistischer Betätigung von A. Kase, Frau O. Lattermann, Frl. K. Kramm, M. Sulzbacher, F. Kahlenberg und R. Lüttjohann den hier sehr beliebten M. Bruchschen Odysseus auf. Allgemeiner Beliebtheit erfreuen sich die von der Konzertgesellschaft eingerichteten Künstlerabende. Reichen Erfolg hatte ein Liederabend (Schubert, Schumann, Mahler, Beethoven, Brahms) von Sigrid Hoffmann-Onegin. Mit gutem Gelingen sang G. Bronsgeest Lieder und Balladen von Loewe, Schubert und Brahms. Ein Symphoniekonzert der vereinigten Orchester Barmen-Elberfeld machte uns mit der interessanten Ouvertüre H. Berlioz' zu „Robe Roy" bekannt, sowie mit Goldmarks meisterhafter Ouvertüre zu „Sakuntala". W. Rehberg zeichnete sich als Klavierspieler aus in Sachen von Chopin und Liszt, Anna Kämpfert in Liedern von Beethoven Sulzbach, Schillings und Strauß. — Nach wie vor nehmen die Kammermusikabende der Frau Ellen Saatweber-Schlieper eine bedeutsame Stellung ein. Die Künstlerin selbst spielte Stücke von Schumann, Brahms und J. Weismann in bekannter Meisterschaft. Von Frau T. Westfal hörten wir Lieder von Schubert, Wolf, Strauß. In Paul Ludwig lernten wir einen tüchtigen Cellisten kennen (Werke von Beethoven-Brahms). Lieder von Brahms und Wolf sang Maria Philippi musterhaft. Einen gewissen Höhe- und Glanzpunkt bedeutete der von E. Saatweber-Schlieper und Anton Schoenmaker (Violine) veranstaltete Bach-Beethoven-Brahms-Sonatenabend. Vielversprechend ist nach Vorträgen Haydn-Beethovenscher Quartette das Koßmann-Quartett (Essen). In schönster Vollendung spielte das Trio Schnabel-Flesch-Becker Werke von Haydn, Beethoven, Brahms. — Zeitgenössischer Tondichter nimmt sich die Gesellschaft der Musikfreunde an. Durch Helene Maaß (Düsseldorf) wurden wir mit neuen melodischen Gesängen von J. Menzen und J. Marx bekannt. Eine klangvolle Klaviersonate d moll schrieb E. Peeters. Ein ausgeprägtes Talent bekundete Gerard Bunk in einer d moll-Klavier-Violinsonate und einer Rhapsodie. — Einen festen Zuhörerkreis hat das Barmer Streichquartett; es pflegt gleichmäßig ältere und neuere Literatur: Quartette von Haydn, Mozart, Dworschak; ein neues Trio B dur von Lendvai fand wenig Beifall; das uraufgeführte e moll-Quartett von E. Peeters bringt hübsche Variationen über „Ade zur guten Nacht!" — Die musica sacra wird von zahlreichen Chören liebevoll gepflegt. Die besten Erzeugnisse geistlicher Literatur bringen die Konzerte des Bach-Vereins, geleitet von der Organistin Elisabeth Potz; eines derselben war der „Familie Bach" gewidmet und brachte eine schöne Auswahl von Chören, Liedern und Orgelstücken des Thomas-Kantors, seiner Vor- und Nachfahren. Tiefen Eindruck hinterließ ein Weihnachtskonzert des Organisten E. Kuhl in der Lutherkirche; in künstlerischer Wiedergabe durch E. Kuhl (Orgel), Frl. Margarete Hande (Gesang) und Anton Schoenmaker (Violine) hörten wir instrumentale und vokale Literatur von Bach, Lux, Cornelius, Tenaglia, Mozart, Nardini, Svendsen. — Um das deutsche Volks- und Kunstlied bemühen sich nach Auffüllung ihrer Reihen kleinere und größere Männergesangvereine: Oberbarmer Sängerheim und Barmer Sängerchor sangen in edler Toureinheit und Klangschattierung neben einfacheren kunstvolle Sachen von Curti, Hegar u. a. — Für die Kultur klassischer Musik (Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt) ist in weiteren Volksschichten die Siewertsche Musikschule ebenso eifrig wie erfolgreich bemüht. — Das Oratorium sowie sonstige größere Vokal- und Instrumentalwerke pflegt die von Prof. Dr. Hagen umsichtig geleitete Konzertgesellschaft. Als örtliche Neuheit hörten wir eine eindrucksvolle Aufführung der drei Bach-Kantaten: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende", „Alles nur nach Gottes Willen", „Halt im Gedächtni Jesum Christ". Tüchtiges Können legte der Chor in P. Cornelius' „Barbier von Bagdad" an den Tag. Auf Künstlerabenden der Konzertgesellschaft taten sich hervor: Edwin Fischer (Klavier) im Es dur-Klavierkonzert von Mozart, d moll von Bach und G dur von Beethoven. — Großer Beliebtheit erfreuen sich die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters. Durch sie lernten wir neuerdings die Alpensymphonie von R. Strauß kennen. — Viel Gutes verspricht das kürzlich gegründete Wuppertaler Streichquartett, welches u. a. das F dur-Quartett von Beethoven, das H dur-Klaviertrio von Brahms und das Klavierquintett von Dworschak stilvoll vortrug. — Trefflich aufgeführt wurden Madrigale von Palestrina, Marencio, Orlando Lasso, Isaak und Tomkins durch die Madrigalvereinigung von Hubert Meisen. — Der Muse eines Hugo Wolf scheint man bei uns noch nicht allgemeines Verständnis entgegenzubringen. Hedwig Schmitz-Schweicker sang 19 Lieder dieses Meisters, erntete aber aus an-

geführtem Grunde nur mit einigen derselben stärkeren Beifall. — Nachhaltigen Erfolg hatte Rich. Queling, sinnvoll durch Else Müschenborn begleitet, mit der Violin-Klaviersonate G dur von Tartini und der Partita d moll von S. Bach. — Glanzvoll war das Spiel der Beethovenschen Appassionata durch E. Saa weber-Schlieper auf einem musikalischen Abend des Elberfelder Frauenklubs. — In restloser Technik und schönem Stilgefühl spielten Ernst Potthof (Klavier) und Anton Schoenmaker (Violine) Sonaten von Beethoven. — Viel Gutes verspricht die Sopranistin Grete Korten in Liedern von Reger, Blech, Hausmann, Jemler. Die Lieder des letzteren — „Nachtigall", „Schließe mir die Augen beide" — enthalten geschickte Tonmalereien. — Durch den Vortrag verschiedener Werke von Strauß, Jensen und Dohnányi erwies sich K. Hanisch als ausgereifte Klavierspielerin. Hohen Ansprüchen zeigte sich Hans Haaß in Werken von Schumann, Chopin und Liszt am Klavier gewachsen. — H. Jadlowkers herrliches Stimmaterial bewunderten wir in Liedern von Gluck, Mozart, Flotow, Bizet, Gretschaninow, Tschaikowsky und Puccini. — Lebendiger wird es auf dem bisher vernachlässigten Gebiete der Kirchenmusik. E. Flockenhans gab ein weihevolles Bußtagskonzert. Die gut ausgewählte Vortragsfolge verzeichnete Orgel-, Gesang- und Cellostücke von Bach, Brahms, Barblan, Matheson und wurde künstlerisch einwandfrei ausgeführt durch E. Flockenhans (Orgel), E. Everts (Gesang) und E. Gr te (Cello). Als gewandten Orgelspieler lernten wir in Bachschen Werken Adolf Gecke kennen; auf demselben Orgelkonzert erfreute Margarete Hande durch gefühlvollen Vortrag von Liedern Bachs und Cornelius'; E. Bornemann spielte meisterhaft das Andante des Mendelssohnschen Violinkonzertes. — Der Pflege des deutschen Volks- und Kunstliedes sowie des weltlichen Oratoriums obliegen eine Reihe kleinerer und größerer Männergesangvereine: Der Lehrergesangverein gab ein schönes Weihnachtskonzert mit Chören älterer Meister, Bachschen Liedern und Orgelstücken, der kaufmännische Gesangverein führte N. W. Gades „Kreuzfahrer", die Liedertafel den „Trompeter von Säkkingen" von K. Hirsch stilvoll auf; die „Colombey" sang Chöre von Curti, Schubert, Sturm, Lachner. — Die Vereinigung der beiden früher getrennten Stadttheater unter Leitung von R Volkner hat finanziellen und künstlerischen Vorteil gebracht. Sorgfältiger Vorbereitung und guter Durchschnittsleistung erfreuten sich eine große Zahl bisheriger Vorstellungen: Fidelio, Freischütz, Wildschütz, Waffenschmied, Lohengrin, Postillon, Carmen, Rigoletto, Zigeunerbaron. Als erfolgreiche Neuheiten hörten wir: „Schwätzerin" von Saragossa, „Die glückliche Insel" von Offenbach, „Schahrazade" von B. Sekles. Die beiden Bühnen verfügen über mehrere besonders tüchtige Kräfte; im „Lohengrin" zeichneten sich aus: R. Lüttjohann (König Heinrich), G. Stemann (Elsa), Lola Stein (Ortrud), R. Korst (Telramund). — Ein neues, erfolgreiches Weihnachtsmärchen möge nicht ungenannt bleiben: Spulezwirnchen, das Sonntagskind. In der von Trude Volkner verfaßten heiteren Handlung treten auf: Spulezwirnchen, das lustige Schneiderlein, die kleine Grete, ein Schneemann, der Mann im Monde, Frau Holle. Weniger gehaltvoll sind die musikalischen Zutaten von Artur Holde. Nach dem Vorbilde des Volksmärchens hat Spulezwirnchen eine bestimmte Moral: Sei zufrieden mit dem, was dir beschieden. Das Weihnachtsmärchen fand hier bei jung und alt viel Gefallen und machte große Freude. H. Oehlerking.

*

Essen. Trotz des wirtschaftlichen Rückganges sind Zahl und Güte der üblichen namhaften Konzerte im ersten Vierteljahr auf derselben Höhe geblieben. Dazu kamen Auferstehung des Frauenchores unter Herrn Obsner und Neubildung eines großen Orchesters der Kruppschen Werksangehörigen unter Hubert Schnitzler. Der Musikverein stand als vornehmster Verein mit seinen Leistungen wieder an der Spitze, und zwar diesesmal durch eine glanzvolle Wiedergabe des Oratoriums „Ruth" von Georg Schumann mit Anna Kämpfert, Paula Werner-Jensen und Albert-Fischer als Solisten. Paul Grimmer und Adolf Busch holten sich im ersten und zweiten Konzert neue Lorbeeren. Das dritte Konzert stand unter dem Banne Emmi Leisners, die mit 18 bekannten Liedern zu M. Fiedlers feinfühliger Begleitung 2000 Zuhörer in atemlose Spannung hielt. Die drei ersten Kammermusikabende des Musikvereins brachten u. a. ein den Rahmen des Kammerstils überschreitendes, aber den Kenner fesselndes neues Streichquartett, von Emil Bohnke, gespielt vom Bandler-Quartett (Hamburg). Frau Lenzberg (Düsseldorf) fand mit ihrer ausgeklügelten Vortragsart in Liedern von Wolf, Schumann, Strauß nur geteilten Beifall. Mache und innerlicher Vortrag werden leicht verwechselt. Unser Fiedler erfreute uns in den ersten vier Symphonie-Konzerten ebenfalls durch einige Neuigkeiten, von denen die symphonischen Variationen von G. Bunk und die D dur-Symphonie von Sibelius mit dem neuen vierten Satz bleibenden Eindruck hinterließen, die bombastische Schauspielouvertüre von F. W. Korngold aber abgelehnt wurde. Die Violinvirtuosin Riele Queling (Köln), fiel durch den Vortrag des Dworschakschen Violinkonzertes angenehm auf. — Ein Teil der Essener Kritik zieht eine seltsame Erscheinung nach sich. Der Schriftleiter einer hiesigen Tageszeitung negiert andauernd die Leistungen des Musikvereins und seines Leiters. Die Berechtigung des subjektiven Urteils (bekanntlich ein Zankapfel des Kritik-Zweckes überhaupt) wird nicht mehr als Selbstzweck anerkannt, sondern stellt sich nach Ansicht der eingeweihten Kenner der Verhältnisse in den Dienst einer neuen Idee: Volkschor mit anderer Leitung. Da bereits zwei gemischte Volkschöre im besten Sinne des Wortes hier bestehen, schadet die wertlose Idee mehr dem Journalismus wie der Musik. Die Folge ist ein unter den Konzertbesuchern herrschendes Paradoxon: schreibt der Schriftleiter schlecht, dann muß das Konzert gut gewesen sein! So kann eine dauernd abseits stehende Kritik auch zum Guten führen. — Aufsehen erregten die Vorführungen eines aus Knaben und Männern zusammengesetzten Chores, genannt Pauluschor, der unter Otto Helms Leitung ein hochachtbarer Faktor im musikalischen Leben Essens zu werden verspricht. Derselbe Dirigent brachte mit seinem Gymnasialchor und einer Orchesterbegleitung die Rombergsche Glocke so allseitig befriedigend zur Aufführung, daß sie gegenwärtig zum drittenmal wiederholt wird. Norbert Foerster macht mit einer achtköpfigen Vokalvereinigung und einem Collegium musicum durch historische musikalische Vorträge strengen Stiles von sich reden. Der Frauenchor unter G. Olsners Führung nahm durch Chöre von Weismann, Lendvai und Schmid und durch solistische Beteiligung Alfred Hoehns verheißungsvollen Aufstieg. Ludwig Riemann.

*

Hamburg. Wenn noch niemals musikalische Ueberschwemmung auch den unentwegtesten Musikfreund mit gelindem Schauder erfüllte, so stehen wir zum mindesten gegenwärtig vor einem Rätsel, wenn es jetzt nicht geschieht. Der selige Goethe würde allen Grund haben, seine Johanna-Sebus-Verse wirksam auf das musikalische Thema umzudichten, und wenn ein Chronist vor Jahrzehnten kühn — doch weiß ich nicht, in welchem Grade von Berechtigung — behaupten konnte, daß nirgends in der Welt so viel Musik gemacht würde, wie im ehrwürdigen Hamburg, so wird man das heute, wenigstens dem Größenverhältnis der Städte nach, wohl als ungefähr zutreffend bezeichnen können. Nicht nur neue Konzertserien neben den alten, auch neue rührige Konzertunternehmer sind aufgetaucht, und man fragt sich mit Bangen, wo das Publikum herkommen wird, das diese Sündflut von Musik verkonsumieren soll. Was für ein Wunder, wenn leere Säle an der Tagesordnung sind und nur der noch auf seine Kosten kommt, welcher sich jenen musikfesten Stamm des konservativen Hamburger Musikpublikums zu erobern wußte, der nie versagt. Wenn die Volkstümlichen Konzerte unter Eibenschütz von zwei auf drei wöchentlich erhöht worden sind, so wurde dadurch einem im Publikum dieser Konzerte vorhandenen Bedürfnis dankenswert entsprochen; ein Wunder nur, daß das Musikfreunde-Orchester, von dem die ganze Hamburger Konzertmusik so ziemlich bestritten wird, alles noch immer mit jener Elastizität und Frische bewältigt, die wir so oft an ihm bewundert haben. Ein neugegründetes Orchester, das jenes entlasten soll, ist bisher noch sehr wenig in die Erscheinung getreten und wird es vermutlich auch erst in wirksamem Maße, wenn die Woche, was Orchestermusik betrifft, sich auf mehr als sieben Tage erweitert hat. Was die Konzerte selbst angeht, so zwingt Fülle des Stoffes und Knappheit des Raumes uns zu äußerster Kürze. Ueberblickt man so am Anfang diese Künstlergarden, die entschlossen auf uns losmarschieren, so möchte man fast an das alte Sodom und Gomorrha denken, dem Gnade geschenkt worden wäre, wenn auch nur zehn Gerechte in ihm geweilt hätten. Nun, in unserem musikalischen Sodom sind viele Gerechte, die wir um keinen Preis missen möchten, und so wird man Milde walten lassen müssen, zwar nicht in der Kritik, aber in der Duldung. Nehmen wir zunächst das Heer der Pianisten, wo unter den Unentwegten wie Hoehn, Lambrino, Günther Homann ein paar wenn auch nicht durchaus neue, so doch immer noch besondere Hervorhebung verdienende Größen aufragen, wie unser Edmund Schmid, der in den beiden letzten, von Werner Wolff dirigierten Beethovenschen Klavierkonzerten und der Appassionata meisterliche Technik sowohl wie bedeutende Auffassung darlegte, oder Max Jaffée, der den ihm vorauseilenden Ruf bemerkenswert zu bestätigen wußte. Artur und Mitja Nikisch bestritten auf zwei Klavieren das erste einer Reihe neu eingeführter Künstlerkonzerte, denen die Beteiligung ausgezeichnetster Virtuosen den Stempel des Bemerkenswerten, Erstklassigen gibt. Dabei bewährte sich der junge Nikisch aufs neue als hochbedeutender Vertreter einer Pianistenklasse, die, aus den günstigsten Traditionen hervorgegangen, vielleicht heute für sich dasteht. Glänzende Virtuosität, Kraft und gewaltige Fülle des Anschlags, und dabei doch jene Tiefe der Empfindung, jene Eindringlichkeit in der Uebermittlung inneren Erlebens und Poesie, der auch das Höchste in der Musik nicht fremd zu sein scheint. Bachs Zweites Konzert, Schumanns Andante und Sindings als Op. 2 schon so meisterhafte Variationen, alles für zwei Klaviere, gediehen denn auch wundervoll. Jascha Szimakowsky überraschte mit einem ausgezeichnet schönen Bach- und Schumann-Spiel, das einen hohen Grad seelischer Vertiefung und innerer Beteiligung verriet, was man an diesem Vollblutvirtuosen mit all seinen elementaren Temperamentsüberschüssen um so lieber feststellt. Walter Zaun, ein junger Hamburger Pianist und bestberufen als stark in Anspruch genommener Begleiter, konnte auf seinem eigenen Klavierabend beweisen, daß er seinen Weg zur Erreichung eines höheren künstlerischen Zieles mit Eifer beschreitet. Als etwas auffallende Erscheinung sei festgestellt, daß uns bisher die weiblichen Vertreter des Klavierismus vollständig ferngeblieben sind, wohl ein Zeichen von der Rarheit dieser Menschenklasse, wenigstens was die wirklich namhaften Künstlerinnen betrifft.

Liederneuheiten, wie sie bisher auftraten, werden wenig besonderes Eingehen erheischen, obgleich uns in Aneinanderreihung der verschiedenen Liederabende eine wahre Musterkarte zeitgenössischer Sangeskunst zutage gefördert erscheint. Weismanns Kinderlieder, mit denen uns Elisabeth Holm, eine heimische Künstlerin, bekannt machte, zeigten den vielseitigen Komponisten einmal wieder auf anderem Gebiet, auf dem er mit Naivität, farbensprühender Lebendigkeit und den Vorzügen seiner nie versagenden Musikalität ansprechend laboriert, aber doch auch ein

klein wenig schon die Grenze des Trivialen streift, so daß man diese Lieder nicht zu oft hören darf. Glücklicher erschienen uns jene Lieder aus dem „Wunderhorn", die Käthe Neugebauer-Ravoth mit persönlicher Begleitung des Komponisten sang. Ganz besonderen Dank erwarb sich dabei die ausgezeichnete Künstlerin durch Wiederholung jener Trio-Lieder aus Rabindranath Tagores „Gärtner", mit denen sie uns vor einem Jahr bekannt gemacht hatte; diese Lieder gehören ganz zweifellos zu dem Besten, was jemals in dieser Gattung geschrieben wurde. Einige Wetzler-Lieder im gleichen Programm erwiesen sich als dem Ruf ihres der melodischen Linie zuneigenden Schöpfers würdig. Es ist auffallend, daß gerade die Berufenen — Frau Neugebauer-Ravoth bildet fast die einzige rühmliche Ausnahme — so selten der zeitgenössischen Kunst ihr Können leihen. Ihre Zahl war natürlich groß. Karl Günther, Wera Schwarz, Lula Mysz-Gmeiner, Jadlowker, der sich verabschiedete, seien genannt; auch Minna Ebel-Wilde verdient Beachtung, nicht zu vergessen unsere ausgezeichnete Frau Winternitz-Dorda; beide Damen widmeten ihre Sangeskunst zum Teil und mit glücklichem Erfolg der produktiven Kunst ihrer Gatten. Ganz bemerkenswerte Eindrücke, namentlich mit Loewe-Balladen, denen er die ganze Wucht seiner dramatischen Gestaltungskraft zuteil werden lassen konnte, erweckte Kammersänger Max Kraus; auch einige Schumann-Perlen blühten unter dem Glanz seiner Stimme zum wundervollsten Erlebnis auf. Als Lautensänger kamen Agnes del Sarto, Niels Sörensen, Kothe, dessen starke Seite bekanntlich nicht in der Stimme liegt, und der famose Fritz Hirsch vom Altonaer Stadttheater, bei dem man nicht weiß, ob man den Schauspieler oder den humorvoll unterhaltenden Sänger mehr bewundern soll. — Und nun die Geiger, unter denen Burmester, Havemann und auch die neuerdings vielgenannte Bulgarin Nadelka Simeonova nicht fehlten. Technische, musikalische und virtuose Vorzüge, wie sie Andreas Weißgerber in glücklichem Verein mitbringt, müßten ohne die von einem unzulänglichen Instrument ausgehenden Hemmungen eine noch glänzendere und überzeugendere Entfaltung finden können. Hätte man aber irgend einem Künstler ein zahlreicheres Publikum, als erschienen war, wünschen mögen, so können wir hier unbedenklich Miron Polliakin als den ersten nennen. Ein voller, weicher, innig beseelter Ton, absolute Intonationsreinheit, feiner Spürsinn für die subtilsten Klangschattierungen, dazu jene selbstverständliche technische Sicherheit, die ihn sich unbedenklich an das Tschaikowskysche Violinkonzert wagen läßt, was bekanntlich nur dem erstklassigen Geiger gestattet ist, wie denn ja auch dieses Werk immer noch wohl den umfassendsten Ueberblick über die Qualitäten eines Violinisten gewährt, dokumentieren sich als Hauptvorzüge seines Spiels. Ueberflüssig, über seine Doppelgriff- und Passagentechnik, über Flageolett und dergleichen zu reden. Wenn dieser Künstler trotz eines durchaus bescheidenen Auftretens durchblicken läßt, daß er an sich glaubt, so hat er das Recht dazu. Das Konzert Gertrud Schuster-Woldans litt ein wenig unter den ungünstigen Einflüssen jener Atmosphäre, wie sie als Folge der musikalischen Ueber-Reproduktion — wenn man so sagen darf — im Hamburger Musikleben chronisch zu werden beginnt. So kamen die Vorzüge des schönen, männlich-kraftvollen Spiels der Künstlerin eigentlich erst der Pfitzner-Sonate zugute, während Bachs Ciaconna nicht ganz unbedenklich unter einigen technischen Mängeln, unreiner Intonation und nicht zuletzt einem auffallend forcierten Zeitmaß zu leiden hatte. Wenn auch nicht genau festzustellen war, wieviel auf das Konto natürlicher Hemmungen, wieviel auf jenes äußerer Einflüsse zu setzen ist, so liegt doch ganz offenbar die Stärke der Künstlerin nach der Seite des Musikalischen, und es wird ihr um so höher anzurechnen sein, wenn sie allem Virtuosen aus dem Wege geht. Der mitwirkende Pianist Heinrich von Wesdehlen vermochte trotz auffallenden technischen Vermögens nicht sonderlich von pianistischen Vorzügen, deren man froh zu werden vermöchte, zu überzeugen, schon weil er mit allem, was er an Temperamentsüberschuß besitzt, den Anschlag belastet. In nicht allzu ferner Distanz von diesem Konzert (wenigstens der künstlerischen Gattung, nicht Ausführung nach, um nicht unserem trefflichen Hamburger Klavierkünstler ungewollt nahezutreten) standen die drei Abende, an denen Edmund Schmid und Jan Gesterkamp sämtliche Beethoven-Klavier-Violinsonaten zu Gehör brachten. Das Ergebnis war denn auch namentlich in den bedeutenden Sonaten in jeder Beziehung bemerkenswert, die Kreutzer-Sonate ein wahrer Höhepunkt künstlerischen Zusammenspiels.

Endlich sind noch einige solistische Größen besonders zu erwähnen, zu denen wir in erster Linie den jungen Pianisten Walter Kauffmann zählen. Was er vor zwei Jahren in einem groß angelegten Brahms-Konzert versprach, hat er in überraschendstem Maße gehalten. Vollkommene Musikalität, strahlende Wärme, prachtvoller Anschlag, subtilste Schattierungskunst vereinen sich mit der edelsten Technik. Jeder Ton durchdacht, und doch jeder Ton Empfindung. Kein Stürmen und Ueberschäumen ungebändigter Temperamente, aber die feinste Musikkultur, ja mehr — der bezauberndste und überzeugendste Anhauch wahrer Kunst. Ein Vergleich mit dem kurz vorher seine Hamburger Landsleute erfreuenden Emil von Sauer wäre fehl am Ort; die Klasse Sauer mit ihren ausgezeichneten Virtuosen-Fähigkeiten ist indes zu bekannt, um sich noch einmal mit ihr auseinanderzusetzen. — Joseph Schwarz von der Berliner Staatsoper bestritt das zweite Künstlerkonzert unter Entfaltung der üblichen hinreißenden Atmosphäre. Als ausgezeichnete Liedersängerin von sehr bedeutenden Qualitäten machte sich uns Olga Schäffer bekannt, deren prachtvolles Organ einen ziemlich weitumfassenden Gebrauch gestattet. Ebenso hinterließen Frau Waldhausen und Wally Henschel mit ihrer Sangeskunst Eindrücke, die zu den besten Hoffnungen berechtigen. Daneben erneuerte Erna Homann vom Hamburger Stadttheater im Konzertsaal den Beweis ihres bemerkenswerten, aber noch nicht zur völligen Reife gelangten Talents. Endlich auch kam Julia Culp und sang einen ganzen — und dennoch zu kurzen — Abend lang Schumann. Mag es immer auch genug Sängerinnen geben, die eine Einzeleigenschaft in weit höherem Maße kultivieren als Julia Culp; die harmonische Gesamtvereinigung einer Fülle solcher Eigenschaften und auch wohl dies überraschende Maß der Kultur an einem relativ kleinen stimmlichen Besitz sucht man doch anderwärts vergebens. — Von Opern-, Orchester-, Kammermusik ein anderes Mal. Bertha Witt.

*

Mannheim. (Die Oper im Jahre 1919.) Die Uebersicht über die Tätigkeit der Oper in dem ersten Spielzeitdrittel hat gegenüber der des mehr in die Breite als in die Tiefe gehenden Konzertbetriebs einen Vorteil: sie umfaßt weniger Stoff und weniger Inhalt. Wenn auch den dankenswerten und bis zu einem gewissen Grade erfolgreichen musikalischen Renaissancebestrebungen die Anerkennung nicht versagt werden soll, so kann man dennoch des Gefühles einer kleinen Enttäuschung über die Beschaulichkeit, mit welcher unser Nationaltheater der Entwicklung unserer deutschen dramatischen Musik zuschaut, nicht ganz los werden. Wirr und nicht einheitlich genug in den Zielen gestaltete sich im gesamten das Bild der verflossenen vier Monate. Unsere Oper hat gegenwärtig vier Kapellmeister, von denen ein jeder in seiner Art eine „Persönlichkeit" ist. Aber die öftere Abwesenheit des Ersten Kapellmeisters, Wilhelm Furtwängler, lädt bei den derzeitigen Reiseverhältnissen nicht selten die Hauptarbeitslast auf den ungemein routinierten, in allen Sätteln festen Felix Lederer, der nebenbei auch in seinem Musikverein geradezu ideale Arbeit leistet. Hingabe, Arbeit, Kraft und Leben muß aber gesät werden, wo wahre Kunst geerntet werden soll. Die Arbeit und die Urlaube sind daher in einen festen Plan zu bannen. Denn noch hat unsere Oper in Walter Günther-Braun einen das ganze Repertoire haltenden und nie versagenden Heldentenor, der bereits mit Dortmund abgeschlossen hat, noch besitzt das Theater stimmgewaltige lyrische Baritone in Joachim Kromer und Heinrich Tiemer, von denen ersterer in Pension gehen wird, letzterer an die Wiener Staatsoper verpflichtet ist, noch haben wir in Fritz Bartling einen Qualitätstenor, noch ist auch das Damensolopersonal vollzählig und qualitätenreich. Aber: das Ergebnis? Doch wozu einerseits die „Pflege der modernen Opernproduktion, andererseits die Pflege der deutschen Klassiker mit erhöhter Sorgfalt betreiben" — wie der zum Versand gebrachte Bericht anläßlich des Schlusses des verflossenen Theaterjahres so schön sagt —, das Theater ist ja allabendlich, ob es nun ausgesprochenen Kitsch oder „nach Möglichkeit einen Querschnitt durch die Opernweltliteratur" bietet, wobei man sich nicht selten auf den freundlichen Zufall und das gute Glück des Abends, mitunter auch auf die Improvisation des Augenblicks verläßt, gefüllt und alltäglich spielen sich wahre und tränenreiche Kämpfe um einen Theaterplatz ab, insbesondere dann, wenn Intendant Dr. Karl Hagemann, dem Zuge der Zeit folgend, die Entwicklung des „Gesellschaftstanzes" als sachkundiger Kenner mit Alfred Landory, dem geborenen Kabarettisten, und der Ballettmeisterin Aennie Haens aufrollt. — Das Theaterjahr setzte ein mit Wagners „Fliegendem Holländer", in dem gerade das Zeitlose dieser sturmbewegten Ballade von fast Mozartscher Eindringlichkeit sich ausdrückt. Im übrigen stand die bisherige Spielzeit, was Neueinstudierungen und Erstaufführungen anbetrifft, im Zeichen der Ausgrabung; das Redivivus ist weitgehendste Parole geworden. Da war es zunächst die Operette „Eine Nacht in Venedig" von Johann Strauß, mit der die Opernmaschine so langsam ihren Gang regulierte. Diese phantastisch-romantische Fastnachtskomödie mit all ihren launig durchgeführten Irr- und Wirrnissen einer südlichen Faschingsnacht ist als bühnenwirksames Werk in der Bearbeitung des Intendanten Dr. Karl Hagemann, der es ja bereits anläßlich der Badener Festspiele aus dem Schrank verstaubtester Archive zu einem farbenfreudigen Leben erweckte, bekannt geworden. In der Erkenntnis der Psyche der gegenwärtigen Theaterbesucher folgten als weitere Operetten Suppés „Flotte Bursche" und das echte Wiener Volkstümlichkeit atmende Singspiel „Brüderlein fein" von Leo Fall. Eine etwas vorschnelle Verbeugung machten Theater und Publikum vor Puccini und dem schauerlichen Verismo Mascagnis und Leoncavallos, die bereits den Spielplan zieren. — In neuer Einstudierung erschienen das orientalische Singspiel des Freischütz-Komponisten „Abdu Hassan" in Verbindung mit dem idyllisch-romantisch-ritterlich-mystisch-phantastischen Einakter „Jolanthe" des Onégin-Komponisten Tschaikowsky, denen Wilhelm Furtwängler, unterstützt von den ersten Kräften der Oper, ein wirklich nachschöpferischer Interpret war. — Endlich ist als einzig große Tat die Erstaufführung von Mozarts „Titus" in der Bearbeitung des als hervorragender Mozart-Forscher und -Bearbeiter bekannt gewordenen Karlsruher Schriftstellers Anton Rudolph zu buchen. Die Dichtung zu Clemenza di Tito stammt von Pietro Metastasio — italienischer Schöngeist und Wiener Hofpoet — und ist beinahe ebenso miserabel wie der Text Schikaneders zur „Zauberflöte". Die Handlung wimmelt von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen. Den Kardinalfehlern des Werkes ist man bislang weder mit ästhetischen noch dramaturgischen Kniffen beigekommen. In der Musik Mozarts, die ja zu einem Großteil in der ratternden Postkutsche geboren wurde, pulst das Drama. Mozarts Töne gaben dem schlappen und molluskenhaften Gebilde der Dichtung ein Rückgrat Aus der Erkenntnis heraus, daß „der Meister seine Töne aus

geschauten Gestalten empfangen“ hatte, setzte der Bearbeiter sein Reformwerk ein. Er beschränkte das ganze Spiel auf zwei Schauplätze (statt der alten sechs Verwandlungen) und erzielte dabei eine Geschlossenheit, die der Musik zum Vorteil gereicht. Er sorgte für eine psychologische Vertiefung der handelnden Personen, in Verfolg eines konsequenten Handlungsziels. Mögen auch die Reformbestrebungen, die die Gesanglichkeit der Verse und des Seccorezitativs in keiner Weise außer acht ließen, nicht in der idealsten Weise gelöst sein, so ist aber doch durch diese Bearbeitung dieses herrliche Werk, das man meist nur in zyklischen Aufführungen zu hören bekam, für die deutsche Bühne gewonnen. Das Hauptverdienst gebührt Felix Lederer, dessen Bestimmtheit und Schwung seiner Linienführung, Klarheit der dramatischen Disposition ein Gesamtbild von klassischer Vollendung schufen. In Johanna Lippes Sextus, Friedrich Bartlings Titus, Elfriede Müllers Vitellia und Minny Leopolds Annius und dem hervorragenden, ausdrucksgewaltigen Orchester hatte er seine besten Helfer. Rudolf Hunek.

*

Stuttgart. (2. Konzerte.) Als ich in einer Stuttgarter Tageszeitung die Frage der Begründung eines zweiten Orchesters, die mir aus sozial-ethischen und auch aus praktischen Gründen notwendig scheint, angeschnitten hatte, nachdem mich zahlreiche Einsendungen aus privaten und aus Musikerkreisen darum ersucht hatten, erfolgte in der Oeffentlichkeit auch nicht das mindeste Echo. Der Musikerverband war, wie eine Zuschrift an die Presse lehrte, dabei, die Frage selbst gründlich zu erwägen, wobei er zu dem schließlichen Resultate kam, den Vorschlag zu propagieren, ein Orchester auf genossenschaftlicher Grundlage zu errichten. Mittlerweile hatten sich Vertreter des Kapitals zusammengefunden und in ihrem Schoße werden wohl die weiteren Verhandlungen ausmünden — eine Tatsache, an die sich allerlei ernste und lustige Bemerkungen knüpfen ließen, wenn verschiedene Wenns nicht wären. Lassen wir die Sache auf sich beruhen, bis sie spruchreif sein wird. — Ein bedeutsamer Schritt zur Gesundung unserer bis vor kurzem noch ganz unleidlichen Chorverhältnisse ist durch die Zusammenlegung von Vereinen geschehen. Erich Band ist mit seiner „Chorvereinigung“ vorangegangen, M. Mezger hat dem Chore der Pauluskirche etwa 50—60 Schülerinnen aus dem Evangelischen Töchterinstitute zugesellt und Fritz Busch hat den „Philharmonischen Chor“ ins Leben gerufen, in dem der „Neue Singverein“ (E. H. Seyffardt) mitwirkt. Diese Voraussetzungen ermöglichen den Dirigenten nun endlich Aufführungen größeren und großen Stiles. Ein Stiefkind in der öffentlichen Meinung scheint die erwähnte „Chorvereinigung“ zu sein, was bei Bands allezeit rühriger und künstlerisch minutiöser Arbeit sehr bedauerlich ist: solche Vereinigungen (diese brachte u. a. Bruckners f moll-Messe heraus) haben doch große kulturelle Zwecke zu erfüllen und bedürfen nicht minder als andere tatkräftigster Förderung durch jugendlich frisches Stimmaterial. — Der „Stuttgarter Liederkranz“, ein rühmlich bekannter Männerchor, hat längere Zeit an dem Mangel eines erstklassigen Dirigenten gekrankt; jetzt ist ein solcher in Walter Reinhart, einem jungen Schweizer, gefunden, der (Respekt!) allwöchentlich aus Winterthur oder St. Gallen nach Stuttgart herüberkommt. — Das erste Konzert des Philharmonischen Chores erregte so etwas wie Sensation. Aber Mahlers Achte Symphonie, die die Einführungen gegen ihres Schöpfers seinerzeit geäußerten Wunsch abermals als „Symphonie der Tausend“ bezeichneten (eine ebenso dumme wie geschmacklose Benennung!), brachte es trotz glänzender Ausführung durch Solisten wie Gertrude Förstel (Wien), Rhoda v. Glehn u. a., Chor, Orchester und Busch, den jungen Meisterdirigenten, nicht zu einer starken inneren Wirkung. Titanisch das Wollen, kolossal die Mittel — aber das Ueberzeugende fehlt eben doch. Gewaltige Geistesarbeit gewiß, aber höchste, rein künstlerische Inspiration hat sich nicht eingestellt. — Die Symphoniekonzerte brachten bis jetzt u. a. Reznicek's grobschlächtigen und nicht unwitzigen symphonischen Ulk „Der Sieger“, eine Verhonigelung Straußischer Art, die etlichen Widerwillen und Erstaunen wachrief. Geschmackloser als die äußerlich im ganzen geschickt gemachte Musik ist das begleitende Programm. Frau Pauline Strauß, die „Gefährtin“, hatte aus dem Spiele zu bleiben. Jetzt, da sie in Wien sich schriftstellerisch betätigt, ist's vielleicht etwas anderes. Schrekers umgearbeitetes Vorspiel zu den „Gezeichneten“ hat interessiert, wie nicht zu leugnen ist. Wer aber die Oper nicht kennt, wußte gleichwohl wahrscheinlich mit dem Stücke nicht allzuviel anzufangen. Persönlich mache ich zwischen Schreker und der Wiener Schule einen Strich. Doch das möge auf sich beruhen bleiben. Die Wahl der drei Vorspiele zu Pfitzners Palestrina, den wir im Sommer in einer Reihe von Festspielen bekommen sollen, zu denen wir viele Gäste werden kommen lassen müssen, schien mir verfehlt: diese Musik taugt einzig nur in den Rahmen der Legende, sie hat kaum Konzerteigenschaften. Strauß' Domestica in Buschs genial schmissiger Interpretation fesselte ungemein und Bruckners Achte Symphonie erregte mit Recht stürmischen Jubel; aber auch selbst diese eminente Wiedergabe durch unser herrliches Orchester (es verdient dies Epitheton trotz einiger menschlich bedingter Schwächen, die im Laufe der Zeit abgestellt werden können) vermochte über allerlei Problematisches in ihr nicht hinwegzuhelfen. Von den Solisten dieser Konzerte nenne ich Helge Lindberg mit Mahlers Kindertotenlieder, die er gesangstechnisch und geistig wundervoll sang (bedauerlicherweise entgleiste der Künstler in einem eigenen Konzerte durch den französischen Vortrag einiger Sachen Debussys, was uns hätte erspart bleiben müssen), Justus und Henriette Gelfius von hier, die das Konzert Mozarts für Flöte und Harfe ganz prächtig wiedergaben, Gustav Havemann, den hervorragenden Dresdener Geiger (Dworschaks Konzert), und Edwin Fischer (Brahms' B dur-Konzert). — Neben dem heimischen Wendling-Quartett, dem wir u. a. die vollendet schöne Uraufführung von Jos. Haas' prachtvollem, von tiefstem Humor getragenen Op. 50, Streichquartett in A dur, verdanken, erschienen das Busch- und das Berber-Quartett. Jenes ist das reifere; Berber tritt selbst noch ein wenig zu stark in den Vordergrund. Die Wiedergabe von Regers unsagbar schönem Op. 109 durch Busch und Genossen war eine künstlerische Tat höchster Weihe. — Das „Stuttgarter Trio“ ist zurzeit ohne ständigen Pianisten. Gr. v. Akimoff und Peter Donndorf spielten einmal mit Artur Haagen, das andere Mal mit Erich Band. In der neuen Trio-Vereinigung, über die ich neulich kurz berichtet habe (Baumann—Köhler—Seitz), ist der jugendliche Violoncellist Münch an die Stelle von Prof. Seitz getreten. Neben dem Württ. Goethe-Bunde veranstaltet neuerdings auch der materiell glänzend gestützte Verein zur Förderung der Volksbildung stärkstbesuchte Volkskonzerte. Hermann Keller hat eine Madrigalvereinigung ins Leben gerufen und gibt in seiner Markuskirche Konzerte, in denen u. a. Maria Philippi und das Stuttgarter Oratorien-Quartett sangen. Solistenkonzerte gab es in schier endloser Zahl. Die nicht durch Vereinsabmachungen oder die ausgezeichnet geleiteten Müllerschen Abonnementskonzerte gestützten fanden vielfach vor freundlichst eingeladenem Publikum statt. Sänger: Gr. Stückgold, Th. und E. Scheidl, der aufgehende Sopranstern Amalie Merz (Bregenz), K. und El. Jentsch (Balladen von E. Petschnig), Julius Neudörffer-Opitz, Karl Erb u. a.; Pianisten: C. Friedberg, K. Möskes (eigenes Klavierkonzert in g moll), W. Backhaus, G. Galston, E. v. Sauer, G. Bertram, W. Zinkertz und Em. Gatscher; Geiger: Ad. Busch, J. Szanto u. a. m. Im Januar geht der Hochbetrieb weiter. Wozu nützet das Studieren? hat der alte Schlesier Martin Opitz einmal gefragt. Wozu nützt das Musizieren? Das gäbe eine Preisfrage! Prof. Dr. W. Nagel.

*

Würzburg. Wüchse die künstlerische Bedeutung einer Stadt mit der Zahl der musikalischen Veranstaltungen, so hätte Würzburg in den letzten Jahren einen außergewöhnlichen Aufschwung genommen; doch der kritische Beobachter mißt den Wert der Konzerte nach ihrer Qualität, was eine kürzere Fassung des Berichts zur Folge hat. Als Errungenschaft stelle ich an die Spitze: symphonische Orchesterkonzerte! Es war die junge Fränkische Vereinigung für neue Kunst, Literatur und Musik, die das Münchener Konzertvereinsorchester auf der Rückreise von Kissingen, wo es als sommerliches Kurorchester gastierte, für einen Abend gewonnen hat. Unter der bewährten Führung seines Kissinger Dirigenten Martin Spörr hörten wir in lebenswarm durchdrungener klangvoller Wiedergabe die c moll-Symphonie Op. 68 von Brahms, die Symphonie pathétique von Tschaikowsky, Till Eulenspiegels lustige Streiche von Strauß. An zweite Stelle trat der Verein für Volkskonzerte, der unter opferwilligem Einsatz einer kunstbegeisterten Familie der Vorstandschaft außer dem statutengemäßen Rahmen ein Symphoniekonzert mit dem Nürnberger Philharmonischen Orchester veranstaltete, dessen neugewonnener Kapellmeister August Scharrer sich mit der Aufführung von Haydns G dur-Symphonie, Mozarts Haffner-Musik, Webers Freischütz-Ouvertüre und Beethovens Siebenter sehr gut einführte. Dann trat das Theaterorchester aus seiner Versenkung heraus und veranstaltete in angemessener Verstärkung (an den Pulten der 1. Violine saßen zehn Instrumentalisten) ein Symphoniekonzert mit folgendem Programm: Beethoven, Eroica; Bruch, Violinkonzert g moll (Solist Konzertmeister Sauer); Schubert, h moll-Symphonie; Weber, Euryanthe-Ouvertüre. Der Wurf gelang dank dem Entgegenkommen des weitblickenden Direktors Stuhlfeld, dank der hervorragenden Dirigenten-Eigenschaften des Kapellmeisters Georg Darmstadt, so daß die Hoffnung besteht, durch planmäßig veranstaltete symphonische Konzertabende von seiten der Theaterleitung einem empfindlichen Mangel im hiesigen Musikleben endlich zu begegnen. Unter den einheimischen Veranstaltungen steht an erster Stelle das Schörg-Quartett, gebildet von den Professoren des Konservatoriums Franz Schörg, Karl Wyrott, Walter Kunkel, Ernst Cahnbley. Schörg, der Primarius des früheren Brüsseler Streichquartetts, hat in verhältnismäßig kurzer Zeit unser Würzburger Streichquartett auf eine Höhe der Leistungen gebracht, daß seine Kammermusikabende den Mittelpunkt schöngeistigen Musizierens bilden. Neben den bereits eingeführten Zykluskonzerten, die uns u. a. den Münchener Bariton Fritz Feinhals mit Franz Dorfmüller, die Kammersängerin Anna Erler-Schnaudt mit Sandra Droucker brachten, erfreuten sich regster Beteiligung auch die neu ins Leben gerufenen Veranstaltungen der Allgemeinen deutschen Konzert- und Vortragsgesellschaft (Dekovor). Hermine Bosettis leicht beweglicher blitzender Sopran, der Hamburger Tenor Heinrich Hensel, das im Pianisten sich verankernde Trio Paul und Marie Schramm (Cello), Edith v. Voigtländer (Violine) entzückten die Zuhörer. Das 300. Jahreskonzert des Konservatoriums brachte uns Beethovens Neunte; die Aufführung stand unter keinem günstigen Stern. Dagegen griff die Elegische Sonate für Klavier, Viola und Violoncell von Max Meyer-Olbersleben in ihrer einfach-schönen, stimmungsvollen Musik ans Herz. Ausführende waren der Komponist (Klavier), Artur Schreiber (Viola), Ernst Cahnbley (Violoncell). Am gleichen Abend, der uns dieses Werk als Uraufführung bescherte, hörten wir, ebenfalls von Herren des Lehrkörpers des Konservatoriums, in klangvoller Darbietung eine Serenade und Thema mit Variationen für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott — Op. 34 — von

Theodor Blumer. Einen auserlesenen Kunstgenuß bereiteten uns Alexander Petschnikoff (Violine) und August Schmid-Lindner (Klavier) mit Vorträgen von Franck, Klose, Debussy, Strauß und Noren als zweite musikalische Veranstaltung der Fränkischen Vereinigung für neue Kunst, Literatur und Musik. An namhaften oder zum mindesten beachtenswerten Gästen nenne ich den tiefgründigen Pianisten Konrad Ansorge, die Nürnberger Hans Daucher (Violine), Georg Krug (Klavier), Udo Hußla (Bariton), den technisch glänzenden Sándór László, der zwei sich kurz folgende Klavierabende veranstaltete, die jugendliche Geigerin Armella Bauer, den feurigen Ungarn Duci v. Kerekjártó, dessen Sinn sich mehr noch der ernsten Violinliteratur zuwenden muß. Eine hoffnungsvolle einheimische Pianistin (Schülerin von Schmid-Lindner), Gretl Veltung, hat hier mit einem erfolgreichen Klavierabend ihre künstlerische Laufbahn begonnen. Die vom Privatlehrerinnen-Verein Würzburg veranstalteten Jugendkonzerte unter der Leitung von Gusti Kirchdorffer bereiten ernster musikalischer Kunst einen aufnahmefähigen Boden. — Unter wenig günstigen Umständen begann die Opern-Spielzeit. Die Kommunalisierung unseres Stadttheaters hat wesentliche Fortschritte gemacht, aber mit der finanziellen Verantwortlichkeit verschafften sich die Stadtväter auch einen erhöhten Einfluß auf den Spielplan, dem nach Erörterungen, die mitunter mehr persönliche als künstlerische Eingebungen verrieten, schließlich noch die „Sieloper" zugesprochen wurde. Nur die Initiative unseres ebenso geschäftsgewandten wie künstlerisch hochstehenden Direktors Willy Stuhlfeld hat uns die „große Oper" erhalten. Neben Wagner pflegt Direktor Stuhlfeld mit Vorliebe Mozart. Durch seine der Provinzbühne angepaßten, aber streng künstlerischen Neuinszenierungen Mozartscher Opern erwirbt sich der Würzburger Theaterdirektor unbestreitbare Verdienste. Selbst ausübender Künstler (Baßbuffo), wirkt er durch sein persönliches Auftreten außerordentlich belebend auf die Szene, während Kapellmeister Darmstadt dem musikalischen Teil ein stilsicherer Führer ist. Wie eine Entweihung der Bühne berührt es, wenn nach solchen Abenden die niedrigen Zwecken dienende, leider noch immer unvermeidliche Operette der Gegenwart über die gleichen Bretter zieht.

Georg Thurn.

*

Budapest. Unser Winter steht im Zeichen Ernst v. Dohnányis. Die Liebe des Publikums hat sich mit hierzulande seltener Einmütigkeit einem Landsmann zugewendet, an dem durch geradezu einzigartigen, zärtlich verhätschelnden Beifall offenbar die berüchtigte kalte und erkältende Gleichgültigkeit gutgemacht werden soll, die Ungarns kräftigsten Talenten bis jetzt so oft den heimatlichen Boden verleidete und sie hinaus in die Fremde zu wandern zwang. Dermaßen hermetisch vom Ausland abgesperrt, von dem Europa sonst durchpulsenden, internationalen Künstlerstrom durch allbekannte verkehrstechnische und wirtschaftliche Hindernisse fast gänzlich abgeschnitten, besann das Volk sich allmählich auf sich selber und begann die heimische Produktion zu sichten, auf die es für die nächste Zeit wohl noch ausschließlich angewiesen sein dürfte. Und da hätte seine Neigung keinem Würdigeren zufallen können als Dohnányi, dessen quellfrische, echte Musikalität die hiesige süßlich verwahrloste Atmosphäre verjüngend und befruchtend zu durchdringen berufen ist. Ein Pianist ohne die heutzutage beinahe selbstverständliche technische Brillanz, aber voll Poesie, Klangsinn und unendlicher Modulationsfähigkeit, verrichtet er ein Kulturwerk, indem er die kunstbeflissenen Kreise aus ihrer ungeistig faden Geschmacksrichtung hinüber zu Mozart, Beethoven und Schumann reißt, der musikalischen Jugend durch unmittelbare, lebendig originelle Wiedergabe dieser Klassiker die Augen über die gewöhnlich nur als zu bewältigendes, langweiliges Schulpensum betrachteten Werke derselben öffnet, und somit längst Versäumtes und schmählich Vernachlässigtes eifrig auszugleichen strebt. Seine ursprüngliche, reiche Begabung überstrahlt alles von ihm Berührte und macht die handwerklichen Mängel zumeist vergessen, mit denen er leider sowohl pianistisch wie als neuer Dirigent des Philharmonischen Orchesters kämpfen muß. Zu reinster Höhe, weil von solch spezifischen Schwierigkeitsproblemen unbeeinträchtigt, erhob sich nebst seinen Jugendkonzerten das Zusammenwirken mit dem jugendlich reifen Meister der Violine, Emil v. Telmányi, der aus Dänemark auf wenige Wochen heimgekehrt, eine Reihe von Konzerten gab, die zum vollendet Schönsten gehörten, was Budapest überhaupt empfangen hat. So verschieden auch die Naturen dieser beiden hervorragendsten ausübenden Künstler des gegenwärtigen Ungarn sein mögen, gewannen sie doch zuweilen, wie an einem unvergeßlichen Schubert-Abend, ungetrübteste Fühlung zu einander. Dohnányi vertritt unter ihnen den lächelnd liebenswürdigen, heiter beglückenden, sorglos naiven Musensohn, dessen ganze Persönlichkeit zu Mozarts lichter Verklärtheit hindrängt, während Telmányi als Gegenpol in diesem uralten Dualismus, ein mit makellosem Können ausgerüstetes tragisches, voll fanatischer Glut fast düster funkelndes Genie beseelt, welches mittelmäßigen Schöpfungen gegenüber eigentümlich hilflos, beinahe täppisch dasteht und erst am Gewaltigen sich zu entzünden, dann aber wahrhaft zu erschüttern vermag. — Ihre Tätigkeit ergänzte das nach wie vor edlen Zielen zustrebende, jedoch unter einer gewissen Verschiedenwertigkeit seiner Mitglieder leidende ungarische Streichquartett. Dann aber bleibt freilich nicht mehr viel zu erwähnen übrig... Dann aber bleibt auch nämlich jede Veranstaltung unbesucht, gähnend leer. Wo Dohnányi nicht die Hand im Spiele hat, verharrt alles in früherer Teilnahmslosigkeit; sein Name genügt hingegen, — und er erscheint jetzt wahrlich mehr als häufig — um einen stets begeisterten Massenzulauf zu erzielen. Es seien von sonstigen markanteren Erscheinungen des Konzertlebens daher nur noch der Orgelkünstler Desider v. Antalffy und der hoffnungsvolle junge Kapellmeister der Staatsoper, Anton Fleischer, genannt, der namentlich durch sein ebenso hingebungsvolles wie verständiges Eintreten für die Moderne auffällt, um schließlich das andauernde gänzliche Fehlen bedeutender einheimischer Konzertgesangskräfte zu bedauern, das wiederum nicht unermüdlich genug betont werden kann und soll.

Alexander Jemnitz.

*

Genf. Igor Strawinskys „Le Chant du Rossignol", drei symphonische Gemälde nach einem Märchen von Andersen, erlebte seine Uraufführung in Genf am 6. Dezember 1919. Mit Schmeicheleien wie: „C'est honteux!", „A Bel-Air" (Narrenhaus), „A la porte!", mit Pfeifen und Zischen und Fußgetrampel, aber auch mit lautem, lang anhaltendem Beifallsklatschen und -gepolter (meistens solcher, die am wenigsten dazu berufen waren), wurde diese neue Partitur des radikalen Neuerers aus der Taufe gehoben. Ich verstehe nicht recht, warum ein Teil der hiesigen Presse sich über die zuerst genannten Kundgebungen ereifern konnte und die Lärmer mit Kosenamen wie „valets d'écurie", „voyous" belegte. Seit wann sind denn solche Selbstverständlichkeiten aus den traditionellen Gepflogenheiten unseres Kunstlebens verbannt? Haben nicht andere Größen allererster Ordnung Schlimmeres, „Greifbareres" über sich ergehen lassen müssen — ich erinnere nur an Reger! — als ein paar in unserem gesellschaftlichen Gehaben wohl erlaubte Entrüstungsäußerungen? Waren diese wirklich eine „grossièreté vis-à-vis- de M. Strawinsky", dem man als Ausländer und auf Grund der Gesetze der Gastfreundschaft — und als aufrichtigem Künstler Achtung schuldig ist? — Ich bezweifle es! Ich behaupte sogar, daß dieser spontane Ausfall erregter, „aufrichtiger" Gemüter dem musikalischen Empfinden Genfs ein gutes Zeugnis ausstellte, nachdem bei so mancher voraufgegangenen Konzertveranstaltung eine beispiellose Gleichgültigkeit das kritische Bewußtsein des Publikums verdrängt zu haben schien. Und daß eine derartige, sich hierzulande freilich nicht allzuoft ereignende Freimütigkeit gar einer Beleidigung des Dirigenten, der Musiker und der Person des Komponisten hätten gleichgestellt werden können — an diese Möglichkeit habe ich als aufmerksamer Beobachter des Zwischenfalles — offen gestanden! — nicht einen Augenblick gedacht! Nun zur Sache selbst! — Laut Programm faßte der (1882 in Petersburg geborene) Komponist 1917 den Gedanken, seine 1914 in London und Paris aufgeführte Oper gleichen Namens in ein symphonisches Triptychon umzuarbeiten (das übrigens demnächst auch vom Russischen Ballett in London und Paris zur choreographischen Belebung des Märchens verwendet werden soll). Strawinsky hat nun in seiner neuen Partitur versucht, sich auf die raffinierteste Art die Hilfsmittel des modernen Orchesters zu Willen zu machen und dieses für die restlose Verkörperung gewissenhaft Wort für Wort verfolgbarer Gedankengänge bis zu den letzten instrumentalen Möglichkeiten auszunützen, — Möglichkeiten, die mit der „symphonischen" Vorgeschrittenheit eines Strauß, was sage ich? — eines Debussy nur noch den Namen gemeinsam haben. Inwieweit ihm dies gelungen ist, das nachzuweisen darf und kann nach einmaligem Durchstreifen des weit verzweigten Tonlabyrinths nicht der Zweck dieser Zeilen sein; denn man sieht sich hier vor eine der gefährlichsten Alternativen unserer ganzen Musikwissenschaft und -geschichte gestellt, vor die Kardinalfrage: darf der musikalische Kubismus in der erlebten Form als „Musik" schlechthin noch gelten, oder ist er zu verwerfen als ein Versuch, der in das Gebiet des Absolutismus jeglicher Kunst hineinmündet, und ethische Voraussetzungen überhaupt nicht mehr erfüllt? — Ich kann zwar ein großer Bewunderer (als ausgesprochener Aesthet!) des ehrlichen Willens, unsere kühnsten Zukunftsträume weit hinter sich lassender Pfadsucher und vielleicht Pfadfinder sein und doch im selben Atemzug ihre Methode aus tausend psychologischen Bedenken heraus als Anarchismus, als Todsünde wider den hl. Geist echten, lauteren Menschentums verdammen. Wem wird der Sieg schließlich zuteil? — Strawinsky behauptet, den Beweis für die kontrapunktisch-mathematisch genaue Durchführung seiner mit Ausnahme des Nachtigallengesanges auf den harmonischen Möglichkeiten der chinesischen Fünftonleiter fußenden These erbringen zu können und knüpft gleich daran, gewissermaßen zur Deckung seines (heute ohne Einblick in die Partitur noch unkontrollierbaren) Wagnisses den Andersenschen Satz: „In China ist der Kaiser ein Chinese, und alle, die ihn umgeben, sind gleichfalls Chinesen!" Ueberspannte, snobistische Fanatiker wollen bereits bei der Uraufführung im Schwulst der „Viktoria Hall" — an und für sich als Konzertsaal ein Agglomerat von Unkunst! — den Palast des Chinesenkaisers gesehen haben; sie wollen den doppelten Luftzug gespürt haben, der die tausend Glocken und Glöcklein in Sr. Majestät Riesenkorridor in Schwung versetzte; sie wollen den Flügelschlag und das Schwanzwippen der künstlichen Nachtigall gehört haben.... Ich gestehe hier meine vollständige Unempfindlichkeit ein: ich habe weder das eine gesehen, noch das andere gespürt oder gehört. Aber ich bin mir inne geworden, daß ich es mit einem „revolutionären Schöngeist" zu tun habe (ich bringe es nicht über mich, ihn, wie es die hier — nicht wie sonst — sehr zaghaft urteilende Genfer Presse tut, „aufrichtig" zu nennen!) der sich an genußmüden Dunstgebilden berauscht, wenn er in das Stöhnen der Geigen ein anstößiges Posaunenglissando „hineinpfeffern" kann, wenn er die fiebernde Stille in ein elegisches Kontrabaßsolo (3. Bild: D, As, F = legato auf der D-Saite) taucht oder eine schillernde Rakete aus Celesta-, Harfen- und Flötenmischung über eine unabsehbar brodelnde Kakophonie jagt.... Man sagte mir, in Debussys

Arbeitszimmer hätte man nur das Bild eines Musikers sehen können: das Igor Strawinskys, des Beethoven-Gegners! — Ein Symbol für die Kunst — beider!... Als ich wieder im Freien war, fiel ein zarter Regen.... In dem schwarzen, internationalen Menschenknäuel kochte es.... Und wenn hier und dort einer etwas lauter als nötig meinte: „de la musique boché-vique!“, dann mag er nicht so unrecht gehabt haben.... Ferdinand Laven (Genf).

Kunst und Künstler

— In Berlin hat sich die „Dürer-Gesellschaft Groß-Berlin“ gebildet, die neben Wissenschaft und bildenden Künsten vor allem die alte, neue und modernste Musik pflegen will durch volkstümliche, billige Konzerte in Sälen, Aulen und Kirchen wie durch musikerzieherische Vorträge unter Mitwirkung erster Musikwissenschaftler und Solisten. Die Gesellschaft hat die Leitung ihres Musikamtes dem bekannten Konzertsänger Valentin Ludwig übertragen.

— In Berlin (W. 35, am Karlsbad 4) ist „Die neue Musik-Gesellschaft (E. V.)“ begründet worden, die sich besonders für die moderne Musik einsetzen will. Für die künstlerische Leitung ist Hermann Scherchen gewonnen worden.

— In Dresden wird der Plan der Errichtung einer Staatshochschule für Musik und redende Künste ernstlich erwogen. Leipzig lief gegen ihn Sturm, obwohl sein Konservatorium bei scharfer Konkurrenz unseres Erachtens nur gewinnen könnte. Als letztes Mittel, die Dresdener Absichten zu durchkreuzen, haben die Leipziger nun den Antrag, ihr eigenes Konservatorium zu verstaatlichen, gestellt. Gibt das sächsische Staatsministerium ihm Folge, so dürfte damit für Dresden die Frage endgültig erledigt sein, Dresden aber auch zu einer Provinzstadt degradiert werden.

— Dem neugebildeten Philharmonischen Orchester ist von der Stadt Ulm eine Subvention von 25000 Mk. zugestanden worden.

— Die Stadtverordneten in Halle beschlossen den Ankauf der Thalia-Festsäle zur Errichtung eines zweiten städtischen Theaters, in dem das moderne Schauspiel und die Spieloper gepflegt werden sollen.

— Die Summe von 28000 Mk. hat Karl Flesch als Grundstock einem Fonds überwiesen, der dazu dienen soll, in Not geratene Musiker zu unterstützen. Wer wird der Nächste sein?

— Das Kuratorium des „Mozarteum“ in Salzburg, dessen Verwaltung ein Jahresdefizit von 160000 Kronen aufweist, demissionierte. Staat, Land und Gemeinde übernehmen vorläufig das „Mozarteum“.

— Mozarts letztes Klavierkonzert (B dur, Köchel-Verz. Nr. 595) ist in einer Neuausgabe von Prof. Bruno Hinze-Reinhold im Verlag Steingräber (Leipzig) erschienen.

— Die Firma Krupp (Essen) hat ihren vielen Bildungsinstituten ein neues angefügt, einen unter Leitung von Musikdirektor Hubert Schnitzler stehenden Instrumentalverein, der Orchester- und Kammermusik pflegen und von jeder Erwerbstätigkeit ausgeschlossen bleiben soll.

— E. Martin, Leiter der Theaterabteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung (Stuttgart), gibt im Verlage des genannten Vereins (Hölderlinstr. 50) gut ausgestattete und inhaltreiche „Blätter der Schwäb. Volksbühne“ heraus, die neben den gleichfalls in zwangloser Folge im gleichen Verlage (Red. K. Adler) erscheinenden „Musikal. Blättern“, den Programmbüchern der vom Verein zur Förderung der Volksbildung veranstalteten Konzerte, der Beachtung empfohlen seien.

— Das Deutsche Theater in Czernowitz bleibt erhalten. Die Direktion hat das Zugeständnis machen müssen, rumänischen Opern- und Operettengesellschaften das Stadttheater für gelegentliche Gastspiele zu überlassen.

— Um die Mittel zum Fortbestande der Musik in der Hofburg-Pfarrkirche in Wien zu erhalten, an die sich stolze Erinnerungen der Musikgeschichte knüpfen, wurde beschlossen, die dort aufgeführten Oratorien in Zukunft nur gegen Eintrittskarten zugängig zu machen. Auch werden seit einiger Zeit besondere Kirchenkonzerte veranstaltet.

— Mendelssohnsche Musik ist von Emil Stern, Klavierprofessor an der Wiener Musikakademie (!), für die Operette „Dichterliebe“ verschandelt worden. Pfui Teufel! Eine (freilich auch nicht volle) Entschuldigung gäbe es allenfalls, und die wäre Hunger. Die geistigen Arbeiter wissen ja neuerdings besonders gut, wie wehe der tut. Ob aber Prof. E. Stern zu ihnen gehört, können wir nicht sagen. Wir vermuten aber, daß ihn auri sacra fames geleitet habe....

— Beethoven als Held der „Komödie“. Der wilde Musicus von W. Stein und Er. Friesen. Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller hat die Arbeit, die auf jahrelangen Beethoven-Studien beruhen soll (wofür sich vorderhand niemand etwas kaufen wird), erworben.

— Edouard Bastide (Paris) hat eine Oper geschrieben, die R. Wagner als Hauptträger der Handlung auf die Bühne bringt. Gott sei Dank!

— Die Berkshire Music Colony (Neuyork) schreibt einen von Mme. Coolidge gestifteten Preis von 1000 Dollars für ein Streichquartett aus. Die Konkurrenz steht Komponisten aller Nationen frei. Das Werk muß unveröffentlicht und darf noch nicht gespielt sein. Die Eingabefrist endet am 1. August 1920.

— Friedr. Kiels Grab auf dem Zwölf-Apostel-Friedhof in Berlin-Schöneberg droht die Vernichtung durch mangelnde Pflege. Wir bitten um Spenden an das Büro des Berliner Tonkünstlervereins, W. 57, Ziethenstraße 27.

— In der „Schw. M.-Z.“ lesen wir eine Korrespondenz aus Frauenfeld: Dr. Erich Fischer, der mit seinen musikalischen „Hauskomödien“ in der ganzen deutschen Schweiz Anerkennung fand, erhielt im Kanton Thurgau plötzlich zwei Bußenzettel von je 15 Fr. zugestellt, weil er gespielt habe, ohne ein — Hausierpatent gelöst zu haben. Auf den Einwand, daß es sich nicht um eine Jahrmarkttruppe handle, sondern um Kunst, für deren Darbietung die Truppe bisher in keinem Kanton unter den Hausiergesetzparagraphen gestellt worden sei, wurde geantwortet: Im Kanton Thurgau gebe es keine Kunst, die nicht unter das betreffende Gesetz falle. Auch wenn man sagen darf, daß Herr Fischer mit seinen „Hauskomödien“ die Konjunktur in der Schweiz weidlich ausgenützt hat und die Bußen wohl bestreiten konnte, so macht das wenig kulturfreundliche Vorgehen der thurgauischen Polizeibehörde doch einen peinlichen Eindruck. — Konjunktur ausgenützt — wer lacht da?

— Die Direktion des Teatro Colon in Buenos-Aires wird während der nächsten Spielzeit verschiedene Wagner-Opern in italienischer Sprache zur Aufführung bringen. Dem Vernehmen nach soll auch ein Gesamtgastspiel deutscher Opernkünstler beabsichtigt sein.

— Prof. Dr. Hugo Goldschmidt, der bekannte Gesangspädagoge und Schriftsteller, feierte in Territet (Schweiz) seinen 60. Geburtstag.

— Robert Philipp, der bekannte Spieltenor der Berliner Staatsoper, kann demnächst auf eine fünfzigjährige Künstlertätigkeit zurückblicken. Dreißig Jahre hat er an der Staatsoper gewirkt, die eine Ehrung für den Künstler plant.

— Paul Graener (München) hat vom Preußischen Ministerium den Titel eines Professors erhalten.

— Zum Oberspielleiter des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg wurde A. d'Arnals von der Dresdener Oper berufen.

— Ludwig Ruge, der bekannte Lieder- und Oratoriensänger, hat eine Berufung als Nachfolger von Prof. Albert Fischer an die Hochschule für Musik in Sondershausen, angenommen.

— Musikdirektor Alwin König ist nach Landeshut i. Schl. als städtischer Musikdirektor verpflichtet worden.

— Zum zweiten Kapellmeister am Landestheater in Braunschweig wurde Dr. Max Werner vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin gewählt.

— Zum Dirigenten des Riedel-Vereins in Leipzig wurde Max Ludwig gewählt.

— Leonor Engelhardt vom Chemnitzer Stadttheater wurde durch Weingartner als erster Heldentenor an die Wiener Volksoper verpflichtet.

— Den Lehrern am staatlichen Konservatorium der Musik in Würzburg Ernst Großmann und Julius Manigold wurde Titel und Rang eines Professors verliehen.

— Fritz Grunert wurde als zweiter Kapellmeister an das Landessymphonieorchester für Pfalz und Saarland verpflichtet. Der Künstler war früher als Konzertmeister tätig und dirigierte vier Jahre lang das städtische Orchester in Baden-Baden. Gleichzeitig wurde Ferdinand Kaufmann als erster Konzertmeister und Primarius des Streichquartetts verpflichtet. Kaufmann war als Konzertmeister in Wiesbaden und Jahre hindurch Mitglied des Auer-Quartetts in Petersburg und der Petersburger kaiserlichen Kapelle.

— Prof. Dr. Guido Adler (Wien) erhielt den Hofrats-Titel, wie aus Wien gemeldet wird. Es gibt aber doch in Wien keinen Hof mehr? Erklärt mir usw.

— Felix v. Weingartner begibt sich mit Frau vom 1. Mai bis 1. September nach Amerika, um Wagnersche Opern aufzuführen und Konzerte zu veranstalten. Deshalb also wurde letzthin von ihm so kräftig die Trommel gegen die Deutschen gerührt....

— Lio Hans (Wien) arbeitet an einer neuen Oper, deren Stoff Gobineaus Tänzerin von Schemacha entnommen ist.

— Von Max Schillings erschienen im Jatho-Verlag „Die Perle“ und „Vier Zwiegesänge“ nach Dichtungen aus Goethes „Westöstlichem Divan“. Die Duette wurden von Hermann Jadlowker und Barbara Kemp mit großem Erfolge in Berlin gesungen und stehen auch bereits auf dem Programm verschiedener Orchesterkonzerte dieser Saison.

— Bei H. Oppenheimer in Hameln werden demnächst drei Motetten für gemischten Chor des Organisten Willy Jaeger erscheinen.

— Bei Breitkopf & Härtel wird „Das Wandbild“, eine Szene und eine Pantomime, Text von F. Busoni, Musik von Othmar Schoeck, demnächst erscheinen.

— Poli, der Direktor des Dal-Verme-Theaters in Mailand, soll die meisten Aussichten haben, die Stellung des verstorbenen Campanini als Generaldirektor des „Auditorium Theatre“ in Chicago zu bekommen.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— August Spanuth, der weitbekannte Berliner Musikschriftsteller und Herausgeber der „Signale“, ist im Alter von 62 Jahren gestorben. Die Zeitschrift hat durch das Ableben ihres Leiters, der ein überaus gewandter und vielseitiger Kopf war, einen schweren Verlust erlitten.

— Der bekannte Operettensänger Josephi ist im Alter von 68 Jahren in Berlin gestorben.

— Wie italienische Blätter melden, ist dieser Tage in seiner Heimatstadt Rimini der Musikästhetiker und Komponist Amintore Galli zu Grabe getragen worden. Er hat durch Jahrzehnte im Musikleben Italiens eine große Rolle gespielt, u. a. als Leiter verschiedener Fachzeitschriften und langjähriger Kritiker des „Secolo“. Am bekanntesten wurde er durch seine italienische Arbeiterhymne. Seine Opernkompositionen dagegen blieben unbeachtet.

Erst- und Neuaufführungen

— Das Wiener Operntheater wird die neue komische Oper von R. Strauß in der nächsten Spielzeit zur Uraufführung bringen. Die Mitteilung des Titels wird die nächste Ueberraschung der bis aufs äußerste gespannten Welt sein.

— Das Bremer Stadttheater bringt im Januar die Oper „Die Heilige“ von Manfred Gurlitt zur Uraufführung.

— Das Koburger Landestheater hat die burleske Oper in drei Akten „Vetter Bochirinis Brautfahrt“ von Alexander Calliano zur Uraufführung erworben.

— Die Oper „Anna Karenina“ von Jenö Hubay wird in Dresden ihre Uraufführung finden.

— Die Uraufführung der nach H. Eulenburgs Drama, von E. N. v. Reznicek komponierten Oper „Blaubart“ wird im früheren Darmstädter Hoftheater am 29. Januar stattfinden.

— Horst Platen hat ein Singspiel „Auf Flügeln des Gesanges“ vollendet, das seine Uraufführung noch im Januar an der Hamburger Volksoper erleben soll.

— Die Budapester Nationaloper bringt in Kürze Michael Nadors Oper „Donna Anna“ zur Uraufführung.

— Willi Möllendorffs Ballettpantomime „Am Brunnen des heiligen Nepomuk“ (Buch v. Moritz Schäfer) wird demnächst am Stadttheater in Rostock (Dir. L. Neubeck) zur Uraufführung gelangen.

— Leonid Kreutzer hat eine Pantomime „Der Gott und die Bajadere“ komponiert, die in Mannheim zur Uraufführung kommen soll. Wie schon gemeldet, arbeitet Kreutzer auch an einer Oper „Friedemann Bach“.

— Die Scala in Mailand brachte Aldo Ottolenghis Oper „Pampero“ zum ersten Male heraus.

— In Lyon kam die Oper „L'Epave“ von E. Trémisot zur Uraufführung.

— In Chemnitz führte das philharmonische Orchester eine Symphonie in g moll von Adolf Möller erstmalig auf, deren Autor, ein Schüler Draesekes, jung gestorben ist.

— Müller-Reuters hinterlassene „Deutsche Kantate“ kam mit größter Wirkung in Zwickau zur Uraufführung unter Vollhardts Leitung.

— S. v. Hausegger brachte in Hamburg B. Sekles' Passacaglia und Fuge für großes Orchester und Orgel zur Uraufführung, die starken Beifall auslöste.

— Richard Wetz' II. Symphonie (A dur, 47. Werk) gelangte am 9. Januar d. J. im Symphoniekonzert der weimarischen Staatskapelle unter Leitung Dr. P. Raabes zur Uraufführung. Das eben vollendete Werk zeigt alle Vorzüge meisterlicher Gestaltungskraft, geschlossene thematische Arbeit, kunstvolle, unaufdringliche Kontrapunktik, langgeschwungene, melodische Linien von starker, ursprünglicher Erfindungskraft. Der abgeklärte, optimistische Ideengehalt, der aus hohen ethischen Motiven und einer unverfälschten Liebe zur Natur stammt, spiegelt sich in allen Farben des mit Meisterschaft behandelten modernen, großen Orchesters.

— Ein Uebungsabend im Dresdner Tonkünstlerverein brachte die Erstaufführung eindrucksvoller Gesänge von Walter Courvoisier (München) durch den Opernsänger Pokorny. Besonders „Morituri te salutant“ (Leuthold) und „Neues Leben“ (Hertz) kennzeichnen ihren Schöpfer als vornehm gestaltenden Musiker; auch „Im Traum“ weist besondere Gefühlswerte auf, die das sorgfältige Nachgehen der Gedanken des Dichters in ihrem Klangleben dartun. Ludwig Thuille, der ehemalige Lehrer Courvoisiers, war mit dem eigenartigen B dur-Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn vertreten, das in der ganzen Anlage der einzelnen Sätze den früh verstorbenen Münchner Meister von der gewinnendsten Seite zeigt. Zwei überaus reizvolle Nippsachen Papa Haydns für zwei Flöten und Cello, 1794 in London entstanden und noch ungedruckt, wurden aus alten Stimmen zu Gehör gebracht, und weckten in ihrer frischen, ungezwungenen Musizierlust freudigste Anteilnahme. H. Pl.

— W. Gieseking führte Walter Niemanns bei C. F. Peters in Leipzig erschienene „Bilder aus Altchina“, erstmalig mit schönem Erfolg vor.

— Hans L'hermet, der Dirigent des neuen philharmonischen Orchesters in Leipzig, hat eine „Sinfonietta“ von Egon Kornauth zur reichsdeutschen Uraufführung angenommen.

— E. W. Korngold (Wien) hat eine „Symphonische Ouvertüre“ (Sursum corda) vollendet. Die ersten Aufführungen werden in Wien (unter Leitung des Komponisten), in Berlin (Nikisch) und Mannheim (Furtwängler) stattfinden.

— Das neue Klavierkonzert Hans Hubers wird von der Pianistin Alice Haßler-Landolt erstmalig in Chemnitz vorgetragen werden.

— Die „Lyrische Suite für großes Orchester“ von Erich Anders, welche am 27. Dezember ihre Uraufführung in Düsseldorf unter Generalmusikdirektor Prof. Panzner unter außerordentlichem Beifall erlebte, wird am 2. Januar in einem Orchesterkonzert von Heinrich Knapstein im Gürzenich zur Kölner Erstaufführung gelangen.

— V. d'Indys dritte Symphonie „Sinfonia brevis de bello Gallico“ kam in Paris unter C. Chevillard zur erfolgreichen Uraufführung.

Vermischte Nachrichten

— Friedr. Wedl schreibt im „Mus. Kurier“ (Wien) unter dem Titel „Auch eine Konzertdirektion“: Es ist ein für die Kunst unwürdiger, für ihre Ausübung aber unmöglicher Zustand, daß ihre Zukunft und das Schicksal ihrer Diener und Kämpen von Laien, Händlern und Schiebern abhängt! Ueber das Vereinsunwesen, über den Einfluß der Konzertdirektionen auf die Musik und die soziale Lage der Musiker soll demnächst ausführlicher berichtet werden! Für heute sei nur ein besonders krasser Fall herausgegriffen. Seit geraumer Zeit werden unter dem Titel „Wiener Festspiel-Zyklus“, „künstlerische Leitung Heinrich de Carro“, „Konzerte“ veranstaltet. Zur Aufführung gelangen meistens symphonische Werke in zahlenmäßig miserabler Besetzung und ungenügender Vorbereitung. (Zu wenig Proben, der Kosten wegen!) Es besteht also keine Veranlassung, das Wort Festspiel zu gebrauchen, viel weniger aber Zyklus (denn von irgend einer organischen Gliederung oder künstlerischem Zusammenhang der Konzerte kann nicht die Rede sein), daß man diese Konzerte aber obendrein noch als „Wiener Festspiel-Zyklus“ bezeichnet, ist der Schande übergenug. Aber es ist in Wien anscheinend schon Sitte, jedes Konzert (auch Opernaufführung!), bei dem man mehr verdienen will, — nicht durch besondere Sorgfalt in der Vorbereitung oder — Gott bewahre! — der Programmbildung, sondern lediglich durch Propaganda und hochtrabende Titel zum „Fest“ stempeln zu wollen! Am 15. Juni 1919 fand zum Beispiel als „Propaganda-Aktion für die aus dem Weltkrieg Heimgekehrten“ eine „Bunte Revue“ statt. Programm: J. Strauß' Fledermaus-Ouvertüre, Klaviervorträge, Shakespeares „Julius Cäsar“, Forum-Szene (im Kostüm vorgetragen!), dann J. Strauß' Duett „Wer uns getraut“ (im Kostüm!), dann noch Ueberbrettl-Lieder und schließlich wurde das Ganze mit einem „Stoch-Trott“ abgeschlossen. Am 24. August fand als „Wiedereröffnung“ ein „Festkonzert im Kostüm“ statt. Nachdem der Conferencier schon am Anfang fröhliche Weihnachten gewünscht und erklärt hat, der Kapellmeister sei ein Mann, welcher die Musiker durch ununterbrochenes Drohen zum Spielen nötige, kam die Hallenarie aus „Tannhäuser“. Nachdem der Conferencier noch schnell versicherte, daß für gebrochene Mädchenherzen kein Ersatz geleistet wird, hörte man die Forum-Szene aus „Julius Cäsar“, gesprochen vom jungen Zeska. Doch genug des grausamen Spiels. Als Kostproben mögen diese Programme genügen. Viel interessanter ist aber noch, daß der Vertrieb der Konzertkarten durch Agenten — also nicht an der Kasse — erfolgt! Noch viel interessanter ist, daß „das Reinerträgnis den Wohlfahrtseinrichtungen des Staatsamtes für soziale Verwaltung und den österreichischen Polizei- und Schutzhundeverein bestimmt ist“, daß aber gewissermaßen unter staatlichem Schutz diese Existenzmacherei betrieben wird! — Wenn man bedenkt, daß in Wien bereits elf Konzertdirektionen existieren (also mehr Veranstalter als Säle!), wenn man noch in Betracht zieht, welch unermeßlicher Schaden der Musik (als erzieherischen, bildenden Faktor) durch diese Art von „Wohltätigkeitsveranstaltungen“ zugefügt wurde, so kann der Wunsch nach sofortiger Beseitigung derlei Konzertdirektionen nicht unterdrückt werden! —

— Berichtigung. Der „Orchesterrat“ des Schwarzburg-Sondershäusischen Loh-Orchesters in Sondershausen bittet „die Geschäftsstelle der ‚Neuen deutschen Musikzeitung‘ Stuttgart“ unter Berufung auf das „Pressegesetz“ (der berühmte § 11 fehlt, mit dessen Anführung die Sache erst ganz vollendet wäre), um die Berichtigung eines „unter dem Titel ‚Komponisten-Besteuerung‘ in Nr. 4 d. J. erschienenen ‚Artikels‘“. Indem wir den Herren in Sondershausen bemerken, daß unsere Zeitung die angegebene Ueberschrift nicht führt, daß nicht die „Geschäftsstelle“, sondern die Schriftleitung für den Inhalt der Zeitung verantwortlich ist, daß wir schließlich auch selbst bei Verwendung eines erstklassigen Vergrößerungsglases den Titel „Komponisten-Besteuerung“ nicht zu entdecken vermögen, verfehlen wir nicht, den Anfangssatz ihrer Berichtigung mitzuteilen: „Ein Beschluß, die Annahme neuer Orchesterwerke von irgend einer Zahlung abhängig zu machen, ist weder von unserem Orchester noch von dessen Vertretern gemacht worden.“ Wir sind erfreut, das zu hören und können deshalb auch die an unsere Mitteilung geknüpfte Folgerung zurücknehmen. Der in unserer Notiz gleichfalls behandelte Fall Theil liegt nach der Mitteilung des „Orchesterrats“ so, daß Theil, der „unser Orchester schon wiederholt in Anspruch genommen hat“, für eine „vor geladenen Verlegern“ stattfinden sollende „Musteraufführung“ „unseren Wohlfahrtseinrichtungen ein in freies Ermessen gestelltes Opfer“ bringen sollte. Lag keine Verpflichtung des Herrn Theil dem Orchester gegenüber vor, wurde von dem Orchester die Arbeitsleistung außerhalb ihres Dienstes erbeten, so war Herr Theil allerdings nicht nur moralisch zu einer Entschädigung an die Orchesterkasse verpflichtet.

Schluß des Blattes am 22. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 12. Februar, des nächsten Heftes am 26. Februar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 11

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Kunst und Hypnose.

Von Emil Petschnig (Wien).

Allenthalben machen sich Anzeichen bemerkbar, daß man der materialistischen Weltanschauung, welche unter dem Einflusse der Naturwissenschaften und der gewiß erstaunlich vielfältigen technischen Verwertung ihrer Forschungen die letzten Jahrzehnte hindurch die Menschen fast ausschließlich beherrscht hat, müde geworden ist und daß — nicht zum geringsten infolge der nach jeder Richtung hin niederdrückenden Erfahrungen des Krieges — die Geister wieder in — sagen wir's! — metaphysischeren Gefilden sich ergehen wollen, nach anderen Erkenntnissen Verlangen tragen, als welche man gerade mit Händen greifen kann. Und mit Recht, sind doch unsere Behelfe zur Ergründung der Natur trotz aller bereits errungenen geistreichen Verbesserungen der Methoden und Instrumente immer noch genug unzulänglich und grob, um auch den feineren und feinsten Vorgängen im Weltgeschehen auf die Spur zu kommen, deren Unkenntnis zurzeit noch ganz gewaltige Lücken in unserem Wissen vom Universum mit seinen milliardenfachen Beziehungen klaffen läßt, die zu füllen — vielleicht! — kommenden Jahrhunderten und -tausenden beschieden sein mag. Die Eitel- oder Kurzsichtigkeit, welche die Aufdeckung der Mechanik einer Erscheinung, z. B. der Vererbung, schon für des Rätsels Lösung hält, obwohl sie damit kaum die äußere Schale betastete, die zähe den eigentlichen Kern verhüllt, gaukelte den Völkern ein Trugbild ihrer Vorgeschrittenheit vor, das sich aber mählich wieder in der alten sokratischen Einsicht auflösen mußte, daß wir nichts wissen.

Und wie auf intellecktuellem Gebiete verhält es sich auch auf dem moralischen. Alle von den Gründern und philosophischen Verfechtern des modernen Materialismus mit so großer Emphase vorgebrachten Behauptungen, daß er allein fähig sei, der Menschheit ein festes sittliches Fundament zu geben, weil da, anders als etwa bei dem mit einem Jenseits rechnenden Christentum, nur auf Tatsachen, mit irdischen Realitäten, die man kenne und abzuschätzen vermöge, gebaut werde, alle derart scheinbar wohlbegründeten Weltbeglückungsträume des Sozialismus, d. i. der Nutzanwendung des materialistischen Gedankens aufs Ethische, mußten sich jedoch leider während des letzten Lustrums immerfort grausam enttäuschende Widerlegungen gefallen lassen. Denn abermals zeigte es sich, daß, sowie eine noch so edle Idee aus der Theorie am Papier in die Wirklichkeit von Fleisch und Blut übertragen wird, sie auch ihre Reinheit, ihre Unschuld, ihren tiefsten Sinn verliert; daß sie, sobald sie sich den Leidenschaften, den bösen, bestialischen Instinkten der ungebildeten Menschenhorde überantwortet sieht, ein mitunter Abscheu erregendes Zerrbild ihrer selbst wird, werden muß. Das bolschewikische Rußland und Ungarn, die spartakistischen Episoden im Deutschen Reiche liefern dafür, denke ich, bezeichnende Beispiele.

Also, wie gesagt, die politischen und sozialen Verhältnisse haben nicht wenig dazu beigetragen, daß die besseren, weiter denkenden, tiefer empfindenden Elemente der Bevölkerung sich, angewidert von den tollhäuslerischen Vorgängen auf der Weltbühne, aus dem jammervoll hanebüchenen Alltag in geistigere, übersinnlichere (oder was unserer bescheidenen Erfahrung wenigstens heute noch so erscheint) Sphären zu entfliehen trachten, wozu sicherlich auch die Phänomene der Hypnose, der Suggestion, der Telepathie noch zu gutem Teile gehören, die seit neuem lebhaftestem Interesse bei einem sehr zahlreichen Publikum begegnen, so daß derartige Vorträge und Sitzungen allerwärts gleich Pilzen nach dem Regen emporschießen, um dem unsere Zeit treffend charakterisierenden Bedürfnisse nach Ungewöhnlichem, Geheimnisvollem, Verblüffendem u. dergl. zu genügen. Eben hieher gehört auch die Gründung von Zeitschriften, die wie der in München erscheinende „Orchideengarten" ausschließlich Belletristik phantastischer Art im Stile etwa E. T. A. Hoffmanns oder E. Poes pflegen, hierin deutlich genug an die Entstehungsursache der romantischen Richtung in Literatur und Tonkunst Deutschlands vor rund hundert Jahren gemahnend, die ihre Wurzel auch in einer schöngeistigen Abkehr von den Unerquicklichkeiten der realen Lebensverhältnisse hatte. Und keine anderen Gründe waren es, die noch weit früher den Schweizer J. J. Bodmer gegenüber Gottscheeds nüchterner Auffassung von der Poesie wiederum das „Wunderbare" in ihr hervorheben, von ihr fordern ließen, welchem Grundsatze bald darauf der Herold der Klassizität, Klopstock, in Messias und Oden so hinreißend Geltung zu verschaffen wußte: der erste auftauende Frühlingshauch nach langer, allzulanger, durch 30jähriges Kriegselend verursachter seelischer Erstarrung unseres Volkes. Verwandte Ursachen, ähnliche Wirkungen. Wenn damals der Wunsch nach idealeren Daseinsformen zumeist die Gestalt der Flucht in die Religion (Pietismus), zur christlichen Mystik annahm, welche dann leicht erklärlich auch Stoffwahl und Ausdrucksweisen der verschiedenen Künste beeinflußte, wie in der Musik z. B. sehr deutlich an J. S. Bach zu erkennen ist, so sucht man heute im wissenschaftlich angehauchten Zeitalter vielfach Stillung seiner Sehnsüchte im Spiritis- und Okkultismus, in der Theosophie, die sich großenteils mit den Weistümern Altindiens drapiert, wie schon vordem der seinen weltschmerzlichen Zeitgenossen Byron und Lenau so nahe verwandte Philosoph des Pessimismus, Schopenhauer, manches wertvolle Gedankengut aus derselben Quelle seiner Lehre eingefügt hatte. Die bekannte Abhandlung dieses Denkers „Ueber das Geistersehen", die auch die oben erwähnten seltsamen Erscheinungen der Hypnose usw. in den Kreis ihrer Betrachtung zieht und (inzwischen mitunter wohl überholte) Erklärungen dafür zu suchen unternimmt, tut dar, daß man sich damals bedeutend eingehender und vorurteilsloser mit solchen Fragen befaßte, für die nachher die Vertreter der „exakten Forschung" nur ein überlegenes Achselzucken übrig hatten, was aber nicht verhindern konnte, daß binnen der beiden letzten Dezennien diese Probleme wieder mehr und mehr in den Vordergrund traten, um eben jetzt ganz besonderer Aufmerksamkeit zu begegnen. Auch dieses antimaterialistische Symptom unserer Tage mag schließlich einmal dazu führen, daß schon uralte, allen Völkern und Zeiten eigene dunkle Ahnungen, von solchen auch die Bibel öfters zu berichten weiß (siehe des Pharao Traum von den sieben fetten und mageren Kühen), scharf bewiesene Fakten werden. So dürfte das „Sich-

anmelden" Sterbender bei nahen Verwandten und engen Freunden, davon der namhafte französische Astronom C. Flammarion in seinem Buche „Rätsel des Seelenlebens" eine bereits beträchtliche Anzahl einwandfrei bezeugter Fälle anführt, nach dem Stande unserer heutigen physikalischen Errungenschaften beurteilt, nur eine auf den menschlichen Organismus übertragene Telegraphie ohne Draht sein, bei welcher der psychische Apparat des Verscheidenden der Geber, jener des Bluts- oder Seelenverwandten die auf Länge oder Kürze der vermutlich elektrischen Empfindungswellen abgestimmte Empfangsstation vorstellt; wenn wir auch vorläufig noch keinerlei Begriff davon haben, wie sich dieser Prozeß in den beiden Körpern bezw. Gehirnen abspielen mag.

Und nun, beruht nicht jeder ästhetische Eindruck auf genau den nämlichen Voraussetzungen? Woher käme es sonst, daß ein Werk hier und heute zündet, um morgen dort an einer anderen Zuhörerschaft völlig wirkungslos vorbeizugehen? Im ersten Falle besteht eben ein seelisch Gemeinsames zwischen dem Dargebotenen resp. seinem Autor und den es Aufnehmenden, im zweiten nicht — woraus folgt, daß nur wahrhaft nationale Kunst dem **entwickelten Geschmacke** eines Volkes zu genügen vermag. Die nicht einmal Mozart sich zu assimilieren fähigen Italiener sind in dieser Hinsicht ein beinahe extrem zu nennendes Beispiel, hingegen der deutsche Hansdampf in allen Gassen mit seiner ästhetischen Hilflosigkeit, die stets nur nach dem Entlegensten tappt, indes das ihm allein gemäße Gute meist unerkannt oder gering geachtet vor der Nase liegt — ein Mangel, den er sich tragikomischerweise noch immer als einen besonderen Vorzug der Universalität, der Weltbürgerei (für die man ihm im Friedensvertrag gebührend dankte) einzureden strebt — ein wenig erfreuliches Bild von Charakterschwäche abgibt. Der germanische mit romanischen Rasseneigentümlichkeiten in sich vereinende Franzose steht gewissermaßen inmitten dieser beiden Pole. Man braucht bloß an den eben und hauptsächlich wegen der alle Kräfte lähmenden und zersplitternden Urteilsunsicherheit in unserer Heimat leider recht vereinzelt gebliebenen unerhörten Erfolg des „Freischütz" zu denken, um zu ermessen, was es heißt, dem Volke in der Kunst sein geläutertes Spiegelbild vorzuhalten. Mochten immerhin einige verknöcherte Kunstrichter und trotz aller Gescheit- und Gelehrsamkeit, allem Raffinement erfolglos gebliebene Komponisten hochnäsig und ärgerlich Webern vorwerfen, er sei ein Popularitätshascher, konnte er diese Bezeichnung getrost hinnehmen, denn wer kennt, wer nennt heute noch jene Nörgler, während sein Werk noch immer so jung ist wie am Tage der Uraufführung. Lernten doch die Deutschen von heute, die noch fortgesetzt ähnlichen Unverstand und daraus fließende Unterschätzung alles Volkstümlichen, Nationalen bezeugen, an diesem alten Exempel endlich einmal, wo die wahren Quellen alles Schönen rieseln, von denen die moderne Afterkunst meilenweit entfernt ist!

Die Seelenharmonie zwischen dem Autor und seinem Publikum, die u. a. in der Wirkung des Verdischen Schaffens eine so hervorragende Rolle spielt, ist nun freilich wohl eine wichtige Vorbedingung für das Glück etwa einer dramatischen Arbeit und ihres Verfassers, keineswegs jedoch die einzige, denn viele Produktionen gibt es, die zwar ganz gut den Ton der Bodenständigkeit zu treffen wissen, ohne jedoch damit auch nur auf kürzere Weile durchzudringen. Dazu bedarf es einer Feuerseele, die Menschen zu entflammen, eines scharfsichtigen Geistes und starken Willens, der sie anzuziehen und zu bannen vermag — gleichwie der willenskräftige Hypnotiseur das daran ärmere Medium, sei es in der Wachsuggestion, sei es im eingeschläferten Zustande, seinen Wünschen und Anordnungen gefügig zu machen vermag. Und welche Kunst eignete sich besser, einen das Denken und damit die bewußte Tat einlullenden Zustand herbeizuführen als die Musik, welche Eigenschaft sich bereits in einer ihrer allerersten Manifestationen, im Schlummerliede, mit dem eine Mutter gewiß auch schon zur Steinzeit ihr Kind in Schlaf sang, kundgab. Was freilich die andere Seite ihrer Natur, die nervenaufpeitschende, so mit zunehmender sog. Kultur stets mehr in den Vordergrund tritt, nicht ausschließt. Aber auch diese ist nur ein Stimulans, dem Durchschnittsmenschen die eigene innere Leere zu übertäuben, geschehe dies nun mittels einer Salonkapelle in einem Biergarten, mittelst eines „fashionablen" Konzerts oder einer Oper von R. Strauß. Nach Stand und Bildung ist das Publikum hier und dort verschieden, erwartet aber wird von jedem das nämliche: daß ihm auf dem Wege der Kunst ein Mächtiger sein Denken und Empfinden aufzwinge, welches es wenigstens auf kurze Stunden über sich selbst erhebe, oder darin, dasselbe nach Möglichkeit sich anzueignen und so ihm zu dienen, der und jener daraus als eine sein Leben mit Wert erfüllende Aufgabe erkennt.

Die Blüte und zugleich das Gewissen der Menschheit, die großen Denker, Künstler und Erfinder sind sonach nur eine feinere Art Tierbändiger, welche vermöge ihrer inneren Gesichte der kompakten Majorität der niedriger Organisierten, zumeist sich mit den primitivsten Lebensfunktionen begnügenden Subjekten ihrer Gattung einige Erziehung beibringen wollen, um dergestalt unser Geschlecht wieder einen Ruck vorwärts zu bringen. Bei der körperlichen und geistigen Trägheit, dem Mißtrauen der Menschen allem Neuen gegenüber, wie überhaupt angesichts der habituell beschränkten Fähigkeiten seiner Sinnes- und Denkorgane, die ihn zu stetem Drehen im Kreise zwingen (denn was könnte noch gesagt werden, was nicht schon gesagt wurde? Die Geschichte der Philosophie beweist es!), freilich eine höchst undankbare Sisyphusarbeit.

Die vorhin erwähnte Neubelebung der Seelenforschung, namentlich gefördert durch die von Dr. Sigm. Freund inaugurierte verhältnismäßig noch sehr junge Wissenschaft der Psychoanalyse, welche einen besonderen Reiz darin sieht, ihre Erkenntnisse auch auf das Leben bedeutender Männer als: Leonardo da Vinci, Schopenhauer, Schubert u. a. m. anzuwenden und also den mannigfachen Komponenten ihres Gefühls-, d. i. Nervenlebens auf die Spur zu kommen (spielt dabei m. E. das sexuelle Moment augenblicklich auch noch eine allzu einseitig betonte Rolle, wenngleich diesem rücksichtslosen Naturtriebe vielerlei anzukreiden ist), wird mit den Jahren gewiß manches für das Verständnis nicht nur der einzelnen Künstler und in Verbindung mit kulturgeschichtlichen Forschungen auch für ihre Wirkung auf Zeitgenossen und Nachfahren wertvolle Einsichten herbeiführen.

Dann wird man das künstlerische Schaffen genau so wie jeden sonstigen organischen Vorgang physio-psychologisch als einen chemischen Prozeß zu betrachten lernen, der Gleichartiges an sich zieht und heterogene Bestandteile abstößt, wird zugeben müssen, daß jeder künstlerische Eindruck nur auf einer Suggestion beruht, die je nach dem Maße des von ihrem Erreger ausströmenden Fluidums und der geringeren oder größeren Beeinflußbarkeit ihres Objekts Stunden, Tage, Monate, Jahre, ein ganzes Leben hindurch währen kann. Die Theorie der Künste selbst, ihre Aesthetik wird aus solchen verfeinerten medizinischen Erfahrungen neue Anschauungen und damit andersgeartete, nicht bloß rein spekulative, sondern mit dem naturgemäßen Geschehen besser in Einklang stehende Grundlagen ihrer Lehrgebäude gewinnen, daraus auch für die Kritik von den bisherigen verschiedene Maßstäbe und Richtlinien des Urteils fließen werden, deren Anwendung ihrerseits wieder unmöglich auf die Handhabung der Praxis ohne Einfluß bleiben können. Vom Gradmesser der einem Kunstwerke (und damit seinem Urheber) eigenen hypnotischen Kraft ausgehend, wird es dann unmöglich sein, den ganz und gar auf kaltem, verstandesmäßigem Wege erzeugten, daher auch durchaus gleichgültig lassenden modernen tonsetzerischen Produktionen irgendeinen andern als rein technischen Wert beizumessen, wie es mit und ohne Ueberzeugung heute noch überschwenglich geschieht, und dadurch wird Schaffen und Genießen ganz von selbst aus ihrer jetzigen kompaßlos verrückten in ihre normale, von ewigen, nicht zu umgehenden, zu betrügenden Gesetzen gewiesene Bahn einlenken.

Wollte man versuchen, gemäß den eingangs aufgezeigten Analogien schließend, der nächsten musikalischen Zukunft das Horoskop zu stellen, wäre die Prognose vielleicht nicht allzu

weit gefehlt, wenn man meint, daß eine von der Kriegsabenteuerlust entfachte neuromantische Epoche im Anzuge sei, von der wir hoffen wollen, daß sie uns neben den schöpferischen Genien auch wieder einen feinsinnigen Musikästhetiker vom Range des auf diesen Seiten bereits einmal als in anderer Beziehung führend genannten E. T. A. Hoffmann beschere, als welcher derselbe sich in seiner „Kreisleriana" (von Dr. Edg. Istel in Reclams Universalbibliothek neu herausgegeben) darstellt, deren einzelne Kapitel, besonders das 6. der 2. Reihe „Ueber den Effekt in der Musik" handelnde, förmlich wie auf die heutigen Zustände gemünzt anmuten und deren gründlichem Studium sich daher jeder gebildete, nicht rückständig zu heißen wünschende Musiker mit Ernst und Eifer unterziehen sollte.

Aus dem Leben eines modernen Musikers.

Eine Selbstschilderung von A. Albert Noelte.

Als die Schriftleitung der „N. M.-Z." an mich die freundliche Aufforderung richtete, ihr eine biographische Selbstschilderung zu übermitteln, hatte ich zunächst einige grundsätzliche Bedenken zu überwinden. Der Gedanke über mich selbst zu schreiben, war mir aus mancherlei Gründen nicht sympathisch. Erstens mußte ich wohl mit Recht bezweifeln, ob das öffentliche Interesse an einem Künstler, von dem die musikalische Welt bisher wenig oder fast so gut wie nichts wußte, stark genug sei, um eine Selbstbiographie zu rechtfertigen, zweitens unterliegt der Künstler, der der lieben Eitelkeit vielleicht noch um etliche Grade mehr unterworfen ist als jeder andere Sterbliche, gar leicht der Neigung, sich der Mitwelt in möglichst schmeichelhaftem Lichte vorzustellen, so daß er, selbst wenn er verhältnismäßig „objektiv" geblieben ist, schließlich doch notgedrungen ein leises Odium der Selbstgefälligkeit stillschweigend auf sich nehmen muß. Endlich aber läßt sich das, was den Künstler im Innersten bewegt, was Ansporn und Triebkraft seines künstlerischen Handelns ist, um so weniger in Worte fassen, je mehr sein Schaffensdrang in Verbindung steht mit seelischen, ganz dem persönlichen Schicksale entsprungenen Erschütterungen. Nur das Bewußtsein, daß mein künstlerischer Werdegang ein durchaus eigentümlicher, in mancher Beziehung vielleicht sogar einzigartiger war und ganz wesentlich vom gewöhnlichen Bildungsgang eines deutschen Musikers abwich, konnte mich schließlich bewegen, der Aufforderung Folge zu leisten und dem Drang unbescheidener Selbstgefälligkeit die Zügel schießen zu lassen.

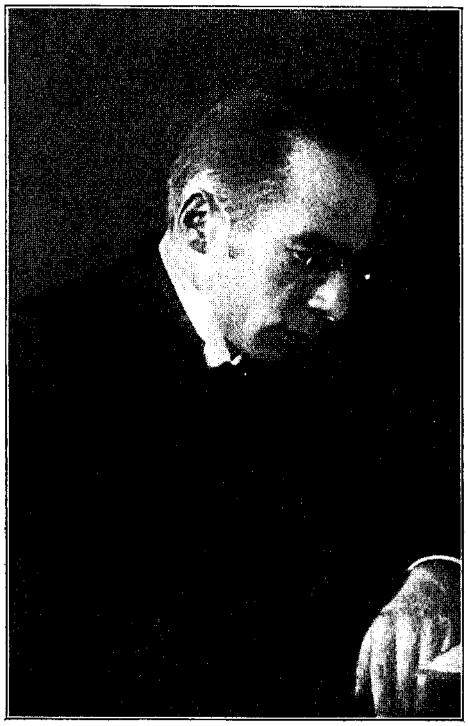
Ich wurde am 10. März 1882 in Starnberg, das in unmittelbarer Nähe von Bayerns Hauptstadt liegt, geboren. Meine Eltern waren fleißige Leute in bescheidenem Wohlstand, die mich, ihren Jüngsten, einem gut bürgerlichen Beruf, der mit Anstand seinen Mann ernährt, bestimmt hatten. Die Neigung zur Musik habe ich wohl von meinem Großvater mütterlicherseits, der Stadtkapellmeister in dem württembergischen Städtchen Rottweil und nebenbei ein erstaunlich kunstfertiger Kupferschmied war, als einziges Erbe übernommen. Ob ich als Kind das war, was man schlechthin „musikalisch" nennt, weiß ich nicht; wohl aber erinnere ich mich, daß ich zum Entsetzen meiner Hausgenossen stets neue Lärminstrumente ersann. Ein Klavier hatten wir nicht. Wirklich gute Musik habe ich als Kind überhaupt nicht gehört, mit Ausnahme der populärsten Walzer von Strauß, die mir allerdings ein unbeschreiblicher Genuß waren und die ich etwa im dreizehnten Jahre meines Daseins nachzuahmen versuchte, obwohl mir keine anderen musikalischen Hilfsmittel als ein verstimmtes Tafelklavier in einem benachbarten Wirtshaus und die primitiven Notenkenntnisse, die mir ein faustfertiger Lehrer in der „Singstunde" eingedrillt hatte, zur Verfügung standen. Da ich vom Klaviersatz keine blasse Ahnung hatte, kann sich jeder von der Beschaffenheit dieser Versuche leicht ein Bild machen.

Deutlich aber erinnere ich mich, daß irgendwo in einem unerforschten Winkel meines Kindergehirns das manchmal blitzartig auftauchende und vorüberhuschende Bewußtsein schlummerte, daß es ungleich erhabenere Musik geben müsse, als jene, die einem Dorfjungen zugänglich war. Aus diesem latenten Bewußtsein entstand allmählich das Gefühl einer großen Lücke in meinem Dasein, das vielleicht mehr Ahnung als Gefühl war und für das ich jedenfalls keine bestimmte Rechenschaft hätte geben können. Als ich vierzehn Jahre zählte bekam ich eine Geige und einen schlechten, kaum die Kruditäten des Violinspiels beherrschenden Lehrer, den ich bald im Spiel überflügelte. — Nach abgeschlossener solider Schulbildung kam für mich die traurige Zeit der Berufswahl. Allein ich entrann allen liebevoll ausgeheckten Plänen für eine solide Zukunft, indem ich, noch nicht sechzehn, mit meiner Geige bewaffnet — nach Amerika auswanderte, um dort mein Glück zu suchen. Bestimmte Absichten oder Pläne hatte ich jedoch nicht. Ich habe dort vieles gesehen, gelernt und gefunden — nur das Glück nicht. Die vom Kapitalismus und Puritanismus über den amerikanischen Bürger verhängte geistige Bevormundung ist das gerade Gegenteil von dem, was der Künstler, zumal der deutsche Künstler zu seinen Lebensbedingungen zählt. Diese Weisheit sollte ich allerdings erst viel später kennen lernen. Zunächst wurde ich einmal Stockamerikaner, d. h. ich erlernte die Landessprache in Wort und Schrift mit ziemlicher Schnelligkeit, vergaß mit dem Leichtsinn des vom Land der unbegrenzten Möglichkeiten verblüfften Sechzehnjährigen mein Deutschtum und bequemte mich den Sitten und Gebräuchen des Landes an. Dieses Anpassungsvermögen ist mir in späteren heiklen Lebenslagen allerdings auch sehr zu statten gekommen. Meinen Lebensunterhalt erwarb ich mir durch kleine Dienste, hauptsächlich durch mein Geigenspiel in einem deutschen Gasthaus, wo man das „Grünhorn", das der freundliche Zahlmeister der „Rotterdam" (er hatte sich schon auf dem Schiff meiner angenommen) dorthin gebracht hatte, nicht ungern sah. Dort lernte ich auch einen deutschen Musiklehrer kennen, der so ziemlich auf allen gangbaren Instrumenten Unterricht erteilte und der sich auch über mein Geigenspiel erbarmte, freilich ohne mir auch nur das erste Geheimnis wirklicher Kunst beizubringen. Gute Musik lernte ich auch jetzt noch nicht kennen, da ich jeden Abend „beschäftigt" war und tagsüber entweder Sprachstudien trieb oder die nüchternen Wolkenkratzer ob ihrer schwindelnden Höhe bestaunte. Zudem wußte ich auch gar nicht, wo ich mich hätte hinwenden sollen, da man in meinem Stadtviertel wohl der hochgeschürzten, nicht aber der höheren Muse geneigt war.

Also fidelte ich mich durchs Leben so gut es eben ging, bis mich eines Tages eine Schwester meiner Mutter, die schon seit vielen Jahren in Amerika lebte, aufsuchte und nach der etwa eine Tagereise von New York entfernten Stadt Troy nahm, wo sie mich einem protestantischen Pfarrer, einem Schweizer von hervorragender geistiger Bildung, empfahl. Diesem guten Manne, der selbst in sehr bescheidenen Verhältnissen lebte, verdanke ich sehr viel, vor allem die Vollendung meiner Schulstudien. Meinen Lebensunterhalt mußte ich allerdings auch hier mit Tanzmusik und deutschem Unterricht recht sauer verdienen. Allein als Achtzehnjähriger nimmt man glücklicherweise die Beschwerden des Daseins als etwas Selbstverständliches in den Kauf.

In Troy (einer Industriestadt von etwa 125 000 Einwohnern) sollte mir auch das erste künstlerische Erlebnis in den Schoß fallen: Auf seiner Durchreise konzertierte das Boston-Symphonieorchester unter Wilhelm Gericke mit dem Geiger Hugo Heermann als Solisten. Das Programm bestand aus Beethovens „Eroica", desselben Meisters Violinkonzert und der Ouvertüre zum „Wasserträger" von Cherubini. Die Eindrücke, die namentlich die Symphonie in mir hinterließ, waren unbeschreiblich. „Verstanden", im landläufigen Sinne, habe ich natürlich nicht, konnte mich nachträglich auch an besondere Einzelheiten, die im Augenblicke des Genießens besonders tief auf mich gewirkt hatten, nicht mehr erinnern. Ich fühlte nur, daß etwas ungeheuer Großes, etwas unsagbar Erhabenes an

meinem Gemüt vorübergezogen war. Allein dieses Bewußtsein machte mich nicht glücklich, da ich tief in mir fühlte, daß die Welt, die sich mir just aufgetan hatte, für mich schier unerreichbar war. Das Spiel des Solisten hatte mir zudem mit grausamer Deutlichkeit zu Gemüte geführt, welch elender Stümper ich auf meinem Instrumente war. Nur die tägliche Not konnte mich dazu bringen, meine Geige wieder in die Hand zu nehmen. Mein guter Freund, der Pfarrer, der sich inzwischen um meine literarische Bildung bemüht hatte und der selbst ein vortrefflicher Musikkenner war, empfahl mich nun einem Lehrer, der zwar ein ziemlich trockener Pedant, ein Quintenfuchser ohnegleichen war, dem ich aber jedenfalls meine ersten musiktheoretischen und harmonischen Kenntnisse verdanke. Die Frucht dieses Studiums war ein „akademischer Festmarsch", der leider gedruckt und aufgeführt wurde — ein Glück, das meinen späteren Werken leider nicht immer zuteil wurde. Heute habe ich nur noch den knallroten Umschlag, in dem das Stück paradierte, in peinlicher Erinnerung. Da ich zu dieser Zeit die englische Sprache ebenso fließend beherrschte wie meine Muttersprache, entschloß ich mich zu einem ernsthaften Musikstudium. Dazu fehlten mir vorläufig freilich noch die Mittel. Infolgedessen mußte ich noch ein paar Jahre in der Ausübung meiner Tätigkeit ausharren, die mir mit jedem Tag verhaßter wurde, die aber jedenfalls die Verwirklichung meines Künstlertraumes in den Bereich des Möglichen rückte. Endlich kam der große Tag heran, an dem ich den Schritt ins Ungewisse wagen konnte. Ich entschloß mich das Konservatorium für Musik in Boston zu besuchen, das in Amerika mit Recht den Ruf einer ausgezeichneten musikalischen Erziehungsanstalt genoß. Daß ich nicht einseitig Musiker blieb, verdanke ich abermals dem Rat meines guten Freundes, der mir die Aufrechterhaltung meiner literarischen Studien dringend ans Herz legte.



A. Albert Noelte.

Im einundzwanzigsten Lebensjahre, also in einem Alter, wo der Musiker im Durchschnitt sein Studium in der Hauptsache bereits hinter sich hat, begannen erst meine eigentlichen künstlerischen Lehrjahre. Ich siedelte nach Boston, dem geistigen Zentrum Amerikas, über, ließ mich an der Universität für Literaturgeschichte eintragen und besuchte gleichzeitig das Konservatorium, an dem zu meiner Zeit fast ausschließlich deutsche Lehrer wirkten. Mein Hauptfach war noch immer das Geigenspiel und ich hatte das Glück, in Felix Winternitz, einem ehemaligen Konzertmeister der Wiener Hofoper und des Boston-Symphonieorchesters, nicht nur einen ausgezeichneten Lehrer, sondern auch einen Künstler von hervorragenden geistigen Fähigkeiten zu finden. Er setzte nicht allzu große Hoffnungen auf meine Zukunft als Geiger, da meine Hand durch eine jahrelange falsche Haltung verbildet war. Infolgedessen muß ich es schlechthin als einen Glücksfall betrachten, daß ich mir durch einen unglücklichen Zufall eine Sehnenverletzung an der linken Hand zuzog, die die Fortsetzung meines Geigenstudiums als ziemlich aussichtslos erscheinen ließ. Schweren Herzens entsagte ich also einem Lieblingstraum und warf mich nunmehr gänzlich auf theoretische Studien, insbesondere auf die Komposition. Meine Lehrer waren der gänzlich in Brahmsischem Fahrwasser segelnde G. W. Chadwick, ein ehemaliger Schüler Reineckes, der sich mit einer Ouvertüre („Rip van Winkle") seinerzeit den Mendelssohnpreis errungen hatte und F. S. Converse, ein durchaus modern gesinnter Musiker, an dessen Werken nur die ausgezeichnete Satztechnik und die gesunde Kontrapunktik an seine Lehrjahre bei Rheinberger erinnerten.

Die Anforderungen, die an die Kompositionsschüler gestellt wurden, waren auch für deutsche pädagogische Begriffe sehr groß. Orchesterdienst und Besuch der Opernklasse waren Pflichtfächer. Die Rückwirkung davon machte sich auch rein äußerlich bemerkbar. Von 2500 Musikstudierenden (die jährliche Durchschnittszahl der Konservatoriumsschüler) widmeten sich jeweils durchschnittlich nur sechzehn der Komposition. (Der Grund hiefür mag aber auch in dem praktischen Geschäftssinn des Amerikaners liegen, der in der Komposition einen ziemlich unprofitablen Künstlerberuf erblickt.) Von diesen sechzehn war ich schließlich der einzige, der „durchhielt". Das Ergebnis meines Studiums waren Lieder mit Orchester, ein Präludium mit Fuge für Streichorchester und ein „Largo Appassionato" für großes Orchester, die öffentlich aufgeführt wurden. Zum Absolutorium hatte ich außerdem Mendelssohns Singspiel „Heimkehr aus der Fremde" vollständig einzustudieren und öffentlich zu dirigieren. Einen erheblichen Teil meiner künstlerischen Schulung verdanke ich den unübertrefflichen Konzerten des Boston-Symphonie-Orchesters (in welchem ebenfalls 75 Prozent Deutsche saßen), einem Apparat von unbeschreiblicher Klangschönheit und künstlerischer Disziplin, unter Gerricke und Dr. Muck, sowie meinem späteren, fast täglichen Besuch der Metropolitanoper, an der ich so ziemlich alle Gesangsgrößen der Welt hörte. In Boston lernte ich auch zum ersten Male die Werke von Anton Bruckner und Richard Strauß kennen, die auf mich gleich beim ersten Anhören eine außerordentlich lebendige, zum Teil tiefe Wirkung ausübten.

Meine sehr erheblichen Studiengelder sowie meinen Lebensunterhalt mußte ich mir als Kopist, Chorsänger und Orchestergeiger, sowie durch alle möglichen musikalischen Handlangerdienste erwerben. Es waren harte Zeiten, allein in meiner Begeisterung empfand ich die drückende Schwere dieser Last als keineswegs tragisch. Dagegen kann ich wohl behaupten, daß ich in der Kunst sozusagen „von der Pike auf" gedient und mir verhältnismäßig frühzeitig vieles angeeignet habe, was sonst nur auf dem Wege jahrelanger Erfahrung zu erlernen ist. Insbesondere betrachte ich die eigenhändige Abschrift großer (auch moderner) Partituren, sogar ganzer Opern, als meine eigentliche Schulung in der Instrumentenkunde und in der Instrumentation.

Je mehr ich mich nun als Künstler zu fühlen begann, desto mehr lernte ich einsehen, daß Amerika kein fruchtbarer Boden für einen schaffenden Künstler sei. Land und Leute sind jeder künstlerischen Atmosphäre bar (der Begriff „Stimmung" ist z. B. bezeichnenderweise in der englischen Sprache überhaupt nicht vertreten), die Kunst bezw. ihre Unterstützung ist lediglich Sache des „guten Tons", die Zahl wirklicher Musikfreunde ist im Verhältnis zur Einwohnerzahl auffallend klein, die unermüdliche Jagd nach dem allmächtigen Dollar, die man täglich vor Augen hat, erstickt jede Schaffenslust schon im Entstehen. Diese betrübliche Wahrnehmung hatte ich nicht nur an meinen Lehrern gemacht, die beide hervorragende Musiker und Künstler waren, aber dennoch über den engen künstlerischen Horizont ihres Landes nicht hinauskommen konnten, sondern an den spärlichen Schaffensprodukten amerikanischer Künstler überhaupt. Mit dieser Erkenntnis begann ich, und zwar je tiefer ich in den nüchternen Charakter des Landes und insbesondere auch in seine überaus seichte Literatur eindrang, je mehr ich die geistige Bevormundung seiner Einwohner durch eine puritanisch sich gebärdende Regierung und eine intolerante geistliche Plutokratie kennen lernte, desto

stärker die Sehnsucht nach der Heimat zu regen. Gewiß, Amerika hatte mir viel gegeben, vielleicht alles, was es einem werdenden Künstler, der sich aus eigener Kraft emporringen mußte, zu geben hat, allein das Land wurde mir, obwohl es mir schließlich auch an guten Freunden nicht fehlte, wozu ich in erster Linie meine Lehrer zähle, mit jedem Tage unerträglicher.

Also fand ich mich eines Tages wieder auf deutschem Boden. Nach mehr als zehnjähriger Abwesenheit kehrte ich in die Heimat zurück, der ich nahezu fremd geworden war. Fremd und ohne irgendwelche Verbindungen hieß es also wieder so gut wie von vorne anfangen, manches neu, manches umlernen, den Menschen gänzlich veränderten Verhältnissen anpassen. In dieser, von allen Seiten betrachtet vielleicht schwersten Zeit meines Lebens empfing ich manch guten Rat von dem unvergeßlichen Felix Mottl, mit dem ich zufällig bekannt geworden war. Da man nun auch in Deutschland nicht von der Kunstbegeisterung und selten von der Kunst leben kann, übernahm ich auf den Rat und die Empfehlung von Prof. Eugen Schmitz, den ich später ebenfalls zu meinen lieben Freunden zählen durfte, ein kritisches Amt (das ich übrigens auch während der letzten Zeit meines amerikanischen Aufenthalts ausgeübt hatte) an der „Münchner Allgemeinen Zeitung", die ich später mit der „Bayerischen Staatszeitung" und endlich mit der „München-Augsburger Abendzeitung" vertauschte. So bin ich allmählich in kritisches Fahrwasser geraten, freilich ohne meiner schöpferischen Tätigkeit zu entsagen.

Die ersten Jahre nach meiner Rückkehr in die Heimat, die auch manche innere Erschütterung mit sich brachte, waren bisher die fruchtbarsten meines Lebens. In diese Zeit fällt eine Messe in B dur, Zigeunerweisen für Geige und Klavier, eine „Nachtmusik" für Streichorchester, zwei Tondichtungen, „Hektors Abschied und Tod" und „Luzifer", die alle in verschiedenen Städten aufgeführt wurden, einige Lieder und eine Rhapsodie „Am Meer" für großes Orchester. Mein eigentliches Ziel blieb jedoch immer die dramatische Musik, die Oper, zu der ich mich von jeher besonders stark hingezogen fühlte. Schon in Amerika hatte ich den Versuch zu einer Operndichtung unternommen, allein ich sah glücklicherweise noch zeitig genug ein, daß mir damals sowohl die Erfahrung als die künstlerische Kraft zur Durchführung meines Plans fehlte. Einen guten Stoff glaubte ich in einer kleinen Biographie über das Vagabundengenie Francois Villon, die ich zufällig in einer amerikanischen Bibliothek entdeckt hatte, gefunden zu haben. Ich wagte mich nun abermals an ein Szenarium, allein noch immer fehlte mir ein Textdichter und nach vielen vergeblichen Versuchen einen zu finden, der nicht nur Literat, sondern auch ein Dichter mit musikalischer Einsicht gewesen wäre, entschloß ich mich endlich den Versuch selbst zu unternehmen. Es war ein reiner Verzweiflungsschritt. Ob er geglückt ist, das wage ich nicht zu entscheiden. Ich kann nur sagen, daß mir die Arbeit erstaunlich leicht fiel und daß die Dichtung in überraschend kurzer Zeit fertig vor mir lag. So ist z. B. der ganze dritte Akt an einem Vormittag entstanden. Die Dichtung selbst war bereits im Frühjahr 1914 vollendet, allein persönliche Schicksale verzögerten die musikalische Ausführung, die erst inmitten des Weltkrieges fertiggestellt wurde. So ist meine Oper „Francois Villon" entstanden, ein Versuch, das tragische Schicksal eines Unglücklichen, das sich nicht unbedingt innerhalb bestimmter Grenzpfähle abspielen mußte, auf die Bühne zu bringen. Wenn ich nun noch hinzufüge, daß zwischenhinein meine dramatische Gesangsszene „Vor einem Bilde" entstand, die in Dresden uraufgeführt wurde, und daß ich soeben den Text zu einer neuen Oper vollendet habe, so bin ich am Ende der Schilderung meines bisherigen Lebensganges angelangt.

Allein vom modernen Künstler und Selbstschilderer pflegt man gewöhnlich auch ein inneres Bekenntnis zu erwarten, ein Bekenntnis über seine Kunstanschauung, Schaffensziele und womöglich seine Stellungnahme zu dieser oder jener „Richtung". Das fällt mir nun, und zwar schon aus den eingangs erwähnten Gründen, recht schwer, denn ich selbst zähle mich zu gar keiner sogenannten „Richtung", wenigstens fehlt mir das Bewußtsein irgendeiner „Zugehörigkeit" gänzlich. Das, was in jeder Kunstform und auf allen Kunstgebieten das Eigentliche und Selbstverständliche sein sollte, nämlich die innere Wahrheit und Schönheit des Gedankens sowie der Darstellung, gilt auch mir als oberstes Gesetz. Was sich meinem künstlerischen Empfinden in diesem Sinne präsentiert, bewundere oder liebe ich, ohne lange nach seiner Herkunft zu fragen. Nichts ist mir dagegen verhaßter, als jene musikalische Akrobatie, die hinter technischem Blendwerk und trügerischem Kolorismus die Leere des Gedankens zu verbergen sucht. Musikalische Bauernfängerei. Was sich solchermaßen als „moderne" Kunst gebärdet ist nicht Entwicklung, sondern im allergünstigsten Falle künstlich „konstruierter" Fortschritt, der freilich nicht selten identisch ist mit Dekadenz. Entwicklung im eigentlichen und erhabensten Sinne kann nur von innen kommen, wird immer das Ergebnis innerer Gesichte sein. (Daß sich die wahre Entwicklung alle modernen technischen Errungenschaften und Ausdrucksmittel, aber nur als Mittel, zunütze mache, versteht sich wohl von selbst.) Der Fortschrittsdogmatismus unserer Zeit hat beide Begriffe zusammengeworfen und korrumpiert. Fortschritt bedeutet meines Erachtens weder unbedingte Richtungsänderung, noch Anknüpfung an die jüngste Vergangenheit. Ebensowenig erschöpft sich der Begriff „Originalität" — im weitesten Sinne — darin, daß unbedingt Neues erfunden und gesagt wird; originell im eminenten Sinne ist auch, wer bereits Gesagtes oder im Embryo Vorhandenes in neue, künstlerisch selbstverständlich einwandfreie Formen zu kleiden vermag. Und wenn ich nun noch hinzufüge, daß meines Erachtens ein wirklicher Fortschritt auch in der Entwicklung einer früheren Epoche liegen und hoffnungsvoller erscheinen kann als ein Weiterbauen an der jüngsten Vergangenheit — entweder weil diese in sich abgeschlossen und vollendet ist (siehe Fall Wagner), oder weil sich ihre Ziele als unprofitabel für die Kunst oder gar als unerreichbar erwiesen haben — so schelte man mich deswegen nicht einen „Reaktionär". Wer als Kritiker alljährlich Zeuge so vieler schmerzlich getäuschter Hoffnungen, mitunter auch vollständiger künstlerischer Zusammenbrüche ist, der fühlt sich eben versucht, aus den Zeichen der Zeit die unabweisliche Lehre zu ziehen. Dem wahrhaft Berufenen, wahrhaft naiv Schaffenden bleibt ja immer der Trost, daß er sich Richtung und Ziel unbewußt selbst schafft.

Auf dem Gebiet der Oper scheinen mir Reformen nicht nur notwendig, sondern unausbleiblich. Ich kann nur das, was mir zunächst das Wesentlichste scheint, hier flüchtig berühren. Insbesondere muß eine reinliche Scheidung zwischen dem unglücklichen Begriff vom „Sprechgesang" — der leider noch immer viel mehr Unheil anrichtet als man anzunehmen geneigt ist — und einer vokalen Linie von wirklichen Konturen herbeigeführt, die Singstimme wieder ihrer eigentlichen Bestimmung zugeführt werden. Hier erblicke ich das Ideal in der Verschmelzung einer einwandfreien, dem Wortsinn durchaus entsprechenden musikalischen Deklamation innerhalb und mit einer geschlossenen melodischen Linie, mit einem Wort: in einer stärkeren Betonung des melodischen Formgefühls. Daß mit der wuchernden Pseudo-Polyphonie der Füllstimmen, dem Stigma der sogenannten Orchesteroper, die die vokale Linie zu trüben geeignet ist und das Wort manchmal geradezu zur bizarren Artikulation erniedrigt, gründlich aufgeräumt werden muß, darin wird mir wohl jeder Einsichtige recht geben. Die Ueberdynamisierung, ein schließlich notwendig gewordener Selbstbetrug, kommt dann ganz von selbst in Wegfall. Ob Oper mit oder ohne Leitmotiv, das scheint mir unwichtig; das Wesentliche ist und bleibt der primäre, kontinuierliche „Einfall", der sich aus eigener Triebkraft synthetisch mit der Handlung steigert und zu einer kunstvoll gestalteten Form verdichtet.

Wichtiger erscheint mir die Textbuchfrage. Eine Operndichtung ohne ethischen Hintergrund, ein Buch, dessen Inhalt keine allgemein-menschliche Deutung zuläßt, das sich nur auf künstlich erzeugte Zustände auf Draht gezogener Puppen be-

zieht und nicht mehr als nur „Gelegenheit für Musik" ist, hat heute weniger als je Daseinsberechtigung auf der Bühne. Die Identität von Wortsinn und Melos ist je eher zu verwirklichen, je persönlicher die Operndichtung selbst ist. Das in ihr typisch Gewordene kann nur durch das Individuelle verdrängt werden. Ich halte es deshalb für unrecht, im Dichterkomponisten von heute nur eine Nachahmung Wagners zu erblicken. Wir müssen dem Schaffenden, wenn er Künstler sein soll, gestatten, Eigenbrödler, Partikularist, Individualist zu sein. Allein, der starke Einfluß des persönlich empfundenen, aus dem inneren Erlebnis heraus geborenen Wortes auf die musikalische Gesamtgestaltung ist von so unermeßlichem Werte, daß der Dichterkomponist sich dafür dem Vorwurf des Epigonentums ruhig aussetzen darf. Und wie ich an die Zukunft der deutschen Kunst und ihre erhabene Mission glaube, so glaube ich auch, daß vielleicht schon die kommende Generation den Dichterkomponisten als Typus hervorbringen wird.

Musikalische Erziehung und musikalische Volksbildung.

Von Joseph M. H. Lossen (Darmstadt).

Die Frage einer Umgestaltung des musikalischen Kunstunterrichtes gehört heute zu den wichtigsten und am meisten besprochenen Problemen musikalischer Tages- und Organisationsfragen. Daß unsere musikalische Erziehung und sonstigen musikalischen Einrichtungen von Grund auf einer Neuorganisierung und veränderten Einstellung bedürfen, ist ein offenes Geheimnis, das auch außerhalb der Fachkreise bei allen maßgebenden Behörden (vor allem Staat und Stadt) oder einflußreichen Persönlichkeiten eine einigermaßen fördernde Beachtung verdienen sollte [1]. Die Umgestaltung des Unterrichtswesens an Musikschulen wie auch des musikalischen Privatunterrichtes ist eine nicht zu umgehende Unerläßlichkeit, soll die Zukunft der Tonkunst nicht gefährdet sein. Um dem technisch einseitigen Drill, der musikalischen Geschmacklosigkeit und Gewissenlosigkeit sowie dem musikalischen Unverständnis vorzubeugen und zu steuern, wäre es in erster Linie notwendig, den musikalischen Erziehungsunterricht auf eine wesentlich breitere Basis zu stellen, als das bislang mit einigen Ausnahmen allgemein üblich war, denn ein wirklich tiefgehendes Verständnis für die Kunst verlangt eine universelle Musikbildung als Voraussetzung. Technische Gewandtheit und Virtuosität sind kein Maßstab für musikalische Bildung und musikalisches Verständnis, sie sind nichts anderes als die einseitige, übertriebene Einschätzung des nur Handwerksmäßigen, rein Aeußerlichen der Kunst, das aber niemals die Kunst selbst sein kann. — Im Nachfolgenden möchte ich einige allgemeine Gesichtspunkte und Anregungen in knappen Zügen vorbringen.

Die musikalische Allgemeinbildung sollte dem Unterricht und seiner Ausgestaltung die Richtung und das eigentliche Gepräge geben und zur Schärfung des musikalischen Gewissens den theoretischen und wissenschaftlichen Fächern einen größeren Wert beimessen, den Musiker und Musikfreund also zu einem mehr geistigen Erfassen der Tonkunst hinleiten. Gediegene elementartheoretische Kenntnisse (musikalische Grammatik), Ausbildung des musikalischen Gehörs und des rhythmischen Gefühls sind erstes Gebot, um die einzig zuverlässige Grundlage für wirklich nutzbringendes Musizieren zu gewährleisten. Das gilt für Berufsmusiker wie für Dilettanten. Der Elementarlehre hätte die eigentliche Musiktheorie wie Melodie-, Harmonie-, Kontrapunkt-, Vortragslehre und die arg vernachlässigte Formenlehre zu folgen. — Als weitere Ergänzungsmittel musikalischer Erziehung kämen in Betracht: allgemeine Einführungen in die Gebiete der Musikästhetik, Musikgeschichte (möglichst verbunden mit angewandter Musikgeschichte) und damit zusammenhängend die fast ungekannte und unberücksichtigte musikalische Stilistik, die uns im Anschluß an die Prinzipien und Gepflogenheiten verschiedener historischer Stilperioden darüber Aufschluß gibt, wie etwa ein Bach, ein Mozart, ein Beethoven usw. zu spielen ist. — Das in aller Kürze einige Richtlinien und Gesichtspunkte, die zu den Erziehungspflichten und Aufgaben einer modernen Musikschule gehören. Anders ist eine Vertiefung, eine Abkehr von der verflachenden, konventionellen Musikpraxis ausgesprochener Mittelmäßigkeit gar nicht denkbar. Daß diese Erfordernisse im einzelnen eine unterschiedliche Behandlung erfahren, je nach dem, ob es sich um Berufskünstler oder Dilettanten handelt, ist natürlich selbstverständlich; das Elementare ihrer Natur jedoch bleibt allgemein bindend. Auch sollten sich die Konservatorien der Aufgabe nicht entziehen, mit Tatkraft für die Vermittlung und das Verständnis neuer und neuester Kunst zu wirken und sie in lebendige Verbindung mit dem Alten zu bringen, um so die musikalische Elastizität und Aufnahmefähigkeit des Schülers zu steigern und künstlerische Einseitigkeit zu verhüten. Auf die Aneignung umfassender, gründlicher Literaturkenntnisse wäre größter Wert zu legen und durch gesteigerte Chorpflege sollte man den Nachwuchs der Chorvereine sichern.

Man glaube nicht, ein Konservatorium sei lediglich dafür da, technisches Können zu erwerben, dazu ein paar Werke von Bach, Mozart, Beethoven oder Chopin, um den musikalischen Lebensbedarf zu decken, vielmehr liegen Ziel und Aufgabe eines Konservatoriums in ganz anderer Richtung, indem es dem Schüler die Kenntnisse vermitteln soll, die ihn befähigen, wirklich musikalisch zu empfinden und zu hören, ihm die Möglichkeit gibt, sich selbst weiter zu bilden und der Entwicklung der Tonkunst mit offenem Auge, mit innerer Lust und Liebe zu folgen, und auf Grund seiner Vorbildung eben auch mit dem nötigen bewußten Verständnis. Andernfalls tritt Stagnation und Rückständigkeit ein. „Man kommt nicht mehr mit", obwohl man vielleicht noch nicht ein Drittel seines Lebens überschritten hat, man verschließt sich und endet zu guter Letzt in einem musikalischen Philistertum. Das sind alltägliche Erfahrungen, die aber dem eigentlichen Wert und Nutzen der Tonkunst diametral entgegenstehen.

Das musikalische Bildungsniveau früherer Jahrhunderte war wesentlich höher als in unseren Tagen mit ihrer Verflachung und Veräußerlichung, mit ihrer Bevorzugung der Schund- und Operettenmusik, der Potpourris und anderem Salonkitsch [1] mehr: die traurigen Zeichen jämmerlicher Kritiklosigkeit und musikalischen Unvermögens. Die Musikbildung steht also heute auf einer weit niedrigeren Entwicklungsstufe.

Man redet von musikalischer Volksbildung und veranstaltet Volkskonzerte, deren Wert, ganz abgesehen von ihren Programmen, gleich Null ist, die im Gegenteil letzten Endes das musikalische Laienproletariat heranzüchten und musikalische Halbbildung und Stümperei in höchstem Maße fördern. — Nein, der musikalischen Volksbildung tiefstes Wesen liegt in einer gediegenen, gesunden Selbstbetätigung, mit anderen Worten in der systematischen Pflege der Hausmusik, des Volks- und Chorgesangs. Machen wir zur Grundlage alles Dilettantenunterrichtes das Gemeinschaftsspiel und den Gemeinschaftsgesang, denn Gemeinschaftsmusik ist die einzige wahre Grundlage musikalischer Volksbildung und geeignet, die Empfänglichkeit für Musik und ihre vielfältigen Formen zu steigern und zu mehren.

Hausmusikpflege, das ist's, was uns nottut, sie erfreut und bildet Herz und Gemüt und ist die Verkörperung der Idee der Familiengemeinschaft. Hier liegt eine Zukunft, die Wiedererweckung des Gemütslebens in unserer rationalistisch-materia-

---

[1] Wie unglaublich wenig von staatswegen und städtischerseits an finanziellen Mitteln für musikalische Unterrichtszwecke aufgebracht wird, ergab unlängst eine Rundfrage über Subventionen musikalischer Lehranstalten. Das Resultat war geradezu kläglich, ist aber bezeichnend für die Interesselosigkeit, Unkenntnis oder auch Geringschätzung bei maßgebenden Stellen in Fragen der musikalischen Erziehung. — Wir hoffen noch näher darauf zurückzukommen.

[1] Ein symptomatisches Zeichen der Zeit ist auch das immer mehr überhandnehmende Kaffeehaus-Musikantentum, das sich zur eigentlichen Kunst verhält wie das Kino zum Theater.

listischen Zeitgesinnung, und die Gesundung von unserer oberflächlichen konventionellen Musikpraxis in Haus und Oeffentlichkeit, einer Kunstbegeisterung, hinter derem Namen sich eine platte Musikheuchelei versteckt[1]. Schon in der Kinderstube wäre der Musiksinn zu wecken, der zur Selbstbetätigung möglichst früh einen Anreiz geben soll. Gerade die *eigene* Mitwirkung, wie sie die Hausmusik verlangt, verschafft erst den rechten Kunstgenuß und bildet den musikalischen Geschmack[2]. — Ueber die Bedeutung des Volksgesanges ein Wort zu verlieren, dürfte überflüssig sein, womit nicht etwa zugegeben werden soll, daß die tatsächliche Pflege seinem Werte entspricht.

Dagegen möchte ich auf einen weiteren Faktor wirklicher musikalischer Volksbildung hinweisen: den Chorgesang. Erblickten wir in der Hausmusik ein lebendiges Symbol des Familiensinnes, so gibt die Chorpflege das Spiegelbild des soziologischen Gemeinschaftsgefühls wieder. Was könnte also moderner und zeitgemäßer sein? Die Idee des Volkschors, die beste Lösung der Frage „Volk und Kunst", hat gerade in jüngster Vergangenheit überall einen nachhaltigen Anklang gefunden und zwar mit den allerbesten Erfahrungen und Erfolgen. Ein Musterbeispiel und einen der ersten Versuche dieser Art schuf Professor Schattschneider mit seinem Volkschor in Görlitz. Heute sind gleichartige Bestrebungen an allen größeren Städten Deutschlands im Gange, ausgehend von der Erkenntnis der sozialen, kulturellen und künstlerischen Bedeutsamkeit. Der Volkschor ist ein Kunst- und Kulturfaktor, der alle anderen öffentlichen Musikeinrichtungen weit an Wert überragt, im Kampf gegen den Schund, in der Förderung der Liebe und des Verständnisses für Musik im Volke, und nicht zuletzt auch in ethischer Hinsicht. — Der Volkschor könnte für die Zukunft von einer Bedeutung werden, die man nicht unterschätzen wolle. Wie man weiß, steht die Opernpflege in Deutschland im Zeichen eines äußerst kritischen Stadiums. Es ist eine große Frage, ob die ungeheuren Summen, die sie verschlingt, künftig überhaupt aufzubringen sind und ob die mannigfachen Umstände und Schwierigkeiten, mit denen die Weiterführung verknüpft ist, einigermaßen behoben werden können. Kämpfen schon große Theater, wie Mannheim, Stuttgart, Karlsruhe u. a., um ihre Existenz, wie viel mehr erst die kleinerer und weniger finanzkräftiger Städte. Darum gilt es vorzubeugen und einen Ausgleich zu schaffen. Was liegt da näher, als die aus den weitesten Kreisen unterstützte Idee des Volkschores, geboren aus den Bedürfnissen der Zeit? Handelt es sich doch hier um ein allgemeines *Volksgut* von unschätzbarem Werte.

Diese bescheidenen Anregungen, die einige der wichtigsten Gesichtspunkte in aller Kürze berühren, mögen genügen. Einzig auf diesem Wege wird das Volk dauernd für ein tieferes Verhältnis zur Musik gewonnen und seine musikalische Bildung ermöglicht. Dann werden auch Volksvorstellungen und Volkskonzerte überflüssig sein — es sei denn, daß sie von einem rein pekuniären Gesichtspunkt aus erfolgen —, wie sie jetzt nur von höchst fraglichem Nutzen und zur Vermehrung und Verschleppung von Halbbildung geeignet erscheinen. Sie werden entbehrlich sein, denn das Volk lernt durch seine Mitbetätigung in Haus und Oeffentlichkeit von selbst die Musik kennen und üben, lieben und verstehen!

[1] Zur Erreichung des Zieles gehört auch eine eifrige Werbetätigkeit für die verschiedensten Instrumente, wie Holz- und Blechinstrumente, die unter dem Druck des alleinseligmachenden Klaviers zu Unrecht nachgerade in Vergessenheit geraten sind.

[2] Daher kann ich nicht anerkennen, was unlängst in einer Berliner Konzert- und Theaterzeitschrift in einem inhaltsarmen Aufsatz über Hausmusik zu lesen stand: „Gebt der Musik ein Heim, ... seid Mäzene. So findet ihr, was ihr krampfhaft sucht und doch nie erringet (gemeint ist: durch eigenes Musizieren), den Anschluß an die Kunst. Nur der Künstler kann ihn vermitteln. *Macht Hausmusik durch Künstler.*" Das ist, meiner Ansicht nach, ein völliges Verkennen von Wesen und Charakter der Hausmusikpflege. Denn die Frage der Heranziehung *bezahlter* Künstler gehört nicht in den intimen Kreis des häuslichen Musizierens. Das ist Aufgabe der Salons und der Gesellschaft, nicht aber der Familiengemeinschaft, als deren Symbol wir oben die Hausmusik bezeichneten.

Klavierschulen der Konservatorien und Musikakademien.

Eine Besprechung von *August Stradal.*

Wenn man an die Zeiten vor dem Kriege zurückdenkt und sich an die Unmasse von Pianistenkonzerten erinnert, welche jede Saison in den Kunstzentren Berlin, Wien, Dresden, Leipzig, Hamburg, München, Paris, London gegeben wurden, kann man sich kaum eines Angstgefühles erwehren. Diese Konzerte teilten sich ein in solche, bei welchen der Pianist einen vollen Saal hatte, und in solche, bei denen er nicht nur nichts verdiente, sondern auch selbst die ganzen, sehr bedeutenden Konzertkosten bestritt, da die Karten, um den Saal zu füllen, verschenkt werden mußten.

Unter den vielen Tausend Konzertgebern verdienten höchstens fünf Prozent. Alle übrigen mußten die Ehre, sich vor einem minderwertigen Publikum, einer oft recht zweifelhaften Kritik, die noch außerdem sehr oft nicht erschien, zu produzieren, mit großen, vom Munde abgesparten Geldopfern erkaufen.

Immer mußte ich bei diesen traurigen Konzerten an einen Paragraphen aus Justinians Pandekten oder Institutionen denken, in welchem es heißt: „Testes per aures rapti". „Zeugen (Zuhörer), die man bei den Ohren herbeiziehen muß."

Sind nun diese schrecklichen Konzertverhältnisse, unter welchen der echte, wahre Künstler verarmt und zugrunde geht, der Konzertagent sich bereichert, die Pianistenkonzerte diskreditiert werden, nach dem Kriege besser geworden?

Wir müssen diese Frage entschieden verneinen, da ein Blick in die Konzertinserate der Zeitungen der großen Kunstzentren mit Schrecken uns belehrt, daß derartige aussichtslose Konzerte nach dem Kriege gegen früher nur noch zugenommen haben.

Würde ein Pianist sich nur mit einer Mitwirkung begnügen und hiebei moderne, noch nicht gehörte Klavierkonzerte vor die Oeffentlichkeit bringen, so würde vielleicht, wenn gute Qualitäten des Vortrages sich zeigen, sein Auftreten berechtigt sein. Es handelt sich aber um selbständige Konzerte, die einen ganzen Abend ausfüllen, in welchem tausendmal abgeleierte Werke gespielt werden und nicht ein einziges neues Werk erklingt.

So liest man mit Befremden, wie manche Pianisten drei Schumann-, vier Chopin-, sechs Beethoven-, mehrere Brahms-Abende geben und muß unwillkürlich an die „Testes per aures rapti" denken.

Weder die Konzertkosten, welche ein ganzes großes Kapitel ausmachen, noch die teueren, entsetzlichen Reiseverhältnisse, der Mangel an Verpflegung, die Kohlennot, Spartakistenputsche usw. schrecken die Konzertgeber ab.

Ich hoffte immer, daß der Krieg wenigstens die eine gute Folge haben werde, daß derartige aussichtslose Konzerte nicht mehr stattfinden können aus dem Grunde, weil die Pianisten bei der allgemeinen Verarmung, die wir jetzt erleben, für die schweren Konzertkosten nicht mehr das nötige Kleingeld haben werden. Diese Hoffnung hat sich nicht erfüllt.

Wenn ich nun auf den Urgrund dieser Misere zu sprechen komme, so möge man mir glauben, daß ich sine ira et studio, ohne die Absicht, einzelne Künstler zu kränken, auch ohne den Konservatorien etwas „antun" zu wollen, einfach ehrlich meine Meinung niederschreibe in der Absicht, vielleicht dem allgemeinen Wohle doch etwas nützen zu können.

Die Wurzeln des Uebels der pianistischen Konzertflut sind in den Konservatorien und Musikakademien zu suchen. Hier setzt (natürlich gibt es auch Ausnahmen) meistens der Massenbetrieb ein, hier wird fabrikmäßig oder nach Art der Handwerker gearbeitet. Natürlich will das Konservatorium pekuniär gedeihen; daher muß es jeden Schüler, sei er auch noch so sehr untalentiert, annehmen.

Schon Franz Liszt hat in seinen Essays: „Zur Stellung der Künstler" (Sechs Artikel, 1835) in dem sechsten Artikel das Pariser Konservatorium kritisch beleuchtet, auf dessen Schäden aufmerksam gemacht. Unter anderem schreibt Liszt: „Steht die Unterrichtsmethode und der Unterrichtsstoff auf gleicher Höhe mit dem Fortschritt der Kunst? Hegen ihrerseits die

Schüler für ihre Lehrer Ehrfurcht, die Liebe, die Begeisterung, wie sie die erste musikalische Lehrerschar Europas verdient? Glauben sie, was ihnen gelehrt wird? Hören sie, was man ihnen sagt? Führen sie aus, was man ihnen gebeut? Ist, ich wiederhole es, ist, mit einem Wort, Leben, Tätigkeit, wahres, tiefes, glühendes Kunstgefühl in den Einzelgliedern dieser unsauberen, schlecht eingeteilten Klassen der Rue du Faubourg-Poissonière zu finden? ‚Berühmte Namen,' wird man sagen, ‚stehen auf der Lehrerliste dieser Anstalt.' Ja, zweifellos — mir sei ferne, das leugnen zu wollen; allein sehen wir nicht ihnen zur Seite eine Menge unfähiger, auf niederer Stufe stehender Mittelmäßigkeiten, die einen Platz besetzen, den andere, gleich den ersten berühmte und von der öffentlichen Meinung hochgehaltene Männer ausfüllen sollten? Und finden sich nicht sogar unter denen, die den trefflichsten, den bedeutendsten Unterricht erteilen, einzelne, welche die Unmöglichkeit, unter den bestehenden Organisationen ein günstiges Resultat zu erzielen und damit zugleich die Notwendigkeit einer weittragenden gründlichen Reform einsehen? ‚Das Konservatorium hat vorzügliche Schüler geliefert', fährt man fort. Ich bestreite dieses nicht. Doch frage ich: Steht deren Anzahl in einem richtigen Verhältnis zu jenen, die noch unter ‚mittelmäßig' geblieben?"

So hat schon Liszt auf die Gefahren der Konservatorien hingewiesen.

Die pianistische Schule setzt sich bekanntlich zusammen aus den Vorbildungs- und aus den Ausbildungsklassen. Oft noch kommt, „pomposo" angekündigt, „eine Meisterschule" hinzu! Wie verhält es sich nun mit dem Vorbildungslehrer? Ausgezeichnete Pianisten geben sich selbstverständlich zu dieser aufreibenden Arbeit, die noch dazu mit einem Portierslohn gezahlt wird, nicht gern her. Infolgedessen werden billige Lehrer an diesen Vorbildungsklassen angestellt. Diese sind natürlich nicht Konzertpianisten, welche die ganze Entwicklung der Technik und der musikalischen Vorbereitung an sich selbst erfahren haben.

Gerade für diese Vorbereitung müßte ein eminenter Erzieher am Platze sein, da ja der Anfang das schwerste ist. Bewährt sich das Fundament schlecht, so ist alles, was über diesem Fundament erbaut wurde, schlecht. Eine spätere Reparatur ist nicht mehr möglich; es bleibt nichts anderes übrig, als das Haus samt dem Fundament zu zerstören und auf neuem Grund wieder zu bauen. Meistens ist aber auch dieser Vorgang später nicht mehr möglich.

Theodor Leschetizky war hauptsächlich, was die Vorbildung anbelangt, unerreicht. Mit hingebender, aufopfernder Liebe widmete er sich der Ausbildung der Hände und des Geistes. Freilich konnte Leschetizky, der sehr konservativ war, dem Schaffen Liszts fast feindlich gegenüber stand, ebenso für Bach und Beethoven, besonders den letzten Beethoven keine richtige Fühlung gewinnen konnte und viel zu viel Chopin und Schumann spielen ließ, seine Schüler nicht zu den höchsten Gipfeln der Kunst führen.

Eine große Anzahl technischer Studien ist geschaffen worden. Unter vielen nenne ich nur die Werke von Czerny, Kullack, Pischna, Villoing, R. Joseffy, C. Tausig, Plaidy, Henselt, Brahms usw., sowie den Gradus ad Parnassum Clementis, Etüden von Kalkbrenner, Thalberg, Moscheles, Cramer, J. Raff usw. Auch in den letzten zehn Jahren wären manche neue technische Studien zu berücksichtigen. Es ist nun nicht leicht für den Vorbildungslehrer, die richtige progressive Auswahl zu treffen. Ein Unglück ist es auch, daß der Lehrplan der Konservatorien den Lehrer nötigt, nach diesem zu lehren, so daß er daher unfrei ist und selbst der talentvollste Lehrer durch diese Fesseln im Lehren gehindert ist.

Leider sind die technischen Studien Liszts (herausgegeben bei J. Schuberth & Co., Leipzig, in zwei Ausgaben; die eine von M. Krause, die umfangreichere von A. Winterberger redigiert) nur selten in den Konservatorien eingeführt. Liszt schuf hier eine monumentale Klavierschule von den ersten Anfängen bis zu den kühnsten technischen Kombinationen und Problemen und schenkte hiemit den Pianisten den Schlüssel, um richtig technisch vorgebildet nicht bloß in die Wunderwelt seiner Klavierkompositionen, sondern auch in die Werke aller Meister eintreten zu können. Während Paganini, wahrscheinlich aus egoistischer Angst, daß ein anderer Violinvirtuose auf Grund der Paganinischen technischen Erfindungen sich zu seiner Höhe emporschwingen könnte, viele seiner Hexenkünste nicht veröffentlicht hat, hat Liszt in seinen technischen Studien all sein unerreichtes technisches Können, seine technische Entwicklung den Pianisten hinterlassen. Warum machen die Konservatorien so wenig Gebrauch von diesem epochalen Werk?

Die täglichen Studien C. Tausigs werden ab und zu an den Konservatorien benützt. Bekanntlich sind diese ausgezeichnet, sowie seine verschiedenen Fingersätze in seiner Herausgabe des Gradus ad Parnassum von Clementi. Diese Studien sind aber von Liszt beeinflußt, ebenso wie die kritischen Bemerkungen Bülows zu den letzten Sonaten Beethovens. Da nun schon manchesmal die Studien Tausigs an den Konservatorien gepflegt werden, ist es um so unbegreiflicher, daß Liszts technische Studien so wenig berücksichtigt werden. Die Ausgabe Bülows von den letzten Sonaten Beethovens trifft man auch selten an den Konservatorien, sowie leider die einzig dastehenden Ausgaben der klassischen Meister, welche Liszt und Bülow schufen, noch immer nicht Gemeingut der Konservatorien sind.

Um nun zum Vorbildungslehrer zurückzukehren, betone ich, daß er neben größtem pädagogischen Können hauptsächlich Liebe zum Unterricht haben muß. Wie ist das aber möglich, wenn der Lehrer täglich acht Stunden geben muß, Stunden, die dazu noch jammervoll bezahlt werden? Der Künstler darf auch als Lehrer nie stehen bleiben, muß sich für alle Neuerscheinungen auf dem Gebiete des Unterrichtes interessieren. Durch die Ueberlastung mit Stunden muß der Lehrer schließlich ein Handwerker werden, zumal in seiner Klasse auf zehn untalentierte, faule Schüler ein einziger talentierter kommt.

Was nun den Ausbildungslehrer anbelangt, so verlange ich von ihm, daß er imstande ist, die Werke, die der Schüler studiert, vollendet vorzuspielen. Oft nützt eine wörtliche Demonstration des Vortrages nichts: hier kann der Lehrer nur wirken, indem er vorspielt. Da gewisse Sachen sich nicht durch Worte erklären lassen, so kann man hier sagen: „Grau ist alle Theorie".

Oft setzte sich Liszt ans Klavier, sprach nicht viel, sondern spielte das Werk oder einzelne Stellen daraus vor und sagte einfach: „So muß es sein". Hiemit wurde uns Schülern manches klar, was durch Worte nicht zu deuten war.

Ferner ist es eine unerläßliche Bedingung für den Ausbildungslehrer, daß er nicht nur die gesamte Klavierliteratur, sondern auch die ganze Musikliteratur, insbesondere die orchestrale, beherrscht und sich für alle Neuerscheinungen, kurzum für jeden vernünftigen Fortschritt interessiert.

Nachdem Liszt das orchestrale Klavierspiel in seinen Bearbeitungen (er nannte sie Klavierpartituren) der Symphonien von Berlioz und Beethoven geschaffen und durch seine Uebertragungen Bachscher Orgelkompositionen, der Lieder Schuberts, Schumanns usw. und durch seine anderen unzähligen unsterblichen Bearbeitungen die Klavierliteratur unendlich bereichert und erweitert hat, womit er zugleich seinen Nachkommen den Weg wies, den sie in der Bearbeitung wandeln sollen, so ist es eben Pflicht der Konservatorien, diese Lisztschen Bearbeitungen und die seiner Nachkommen zu pflegen und zu hüten.

Wie kann aber ein Ausbildungslehrer z. B. die Ballszene oder den Hinrichtungsmarsch der phantastischen Symphonie von Berlioz in der Bearbeitung Liszts den Schülern erklären, wenn er die Partitur nicht kennt?

In den Unterrichtsstunden bei Liszt spielten u. a. M. Rosenthal das Scherzo der Neunten, A. Göllerich das Allegretto der Siebenten Symphonie Beethovens und die Ballszene aus der Phantastischen Symphonie von Berlioz, meine Wenigkeit den Hinrichtungsmarsch und den Hexensabbat aus letzterer Symphonie (alles aus Liszts Klavierpartituren). Ungemein lehrreich war, was Liszt in bezug auf den Vortrag dieser Klavierpartituren sagte, insbesondere frappierte das überaus schnelle Tempo des Hinrichtungsmarsches, das Liszt direkt als jenes Zeitmaß bezeichnete, in welchem Berlioz das Werk aufführen ließ.

Noch immer ist Liszt, sowohl was seine Originalkompositionen als seine Bearbeitungen anbelangt, in den Konservatorien im ganzen und großen ein Fremdling. Natürlich, gewisse, schon tausendmal abgeleierte Werke, wie sein Es dur-Konzert, die zweite und zwölfte ungarische Rhapsodie, die Rigoletto-Fantasie, Campanello, Tarantelle aus Venezia e Napoli, E dur-Polonaise und noch drei bis vier Werke kann man bis zum Ekel in den Konservatorien hören. Aber gerade Liszts größte Werke (unter vielen nenne ich: das A dur-Konzert, Totentanz [Variationen über Dies irae], die trois années de pélérinage, die Harmonies poëtiques et religieuses, die Legenden, h moll-Sonate, Konzert-Solo, Fantasie und Fuge über B-A-C-H, Variationen über „Weinen und klagen", Etudes transcendantes, Scherzo und Marsch und so viele andere) sind noch eine Terra incognita für die Konservatorien.

Ich überzeugte mich des öfteren, daß in den Ausbildungsklassen der Konservatorien am meisten Chopin und Schumann, leider auch sehr viel Rubinstein und verhältnismäßig zu viel Brahms gespielt werden, während Bach und seine Söhne, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Liszt im Verhältnis zu Chopin und Schumann und Brahms fast vernachlässigt werden. Die natürliche Folge davon ist, daß Chopin, Schumann, Brahms mit tausendmal abgeleierten Sachen (z. B. die symphonischen Etüden Schumanns, das b moll-Scherzo [von Liszt genannt Gouvernanten-Scherzo], die As dur-Polonaise Chopins, die f moll-Sonate und die Händel-Variationen von Brahms) hauptsächlich den Inhalt der Programme der Konzertpianisten ausfüllen. Nach meiner Ansicht müssen Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Liszt am meisten gespielt und dann erst Chopin und Schumann usw. gepflegt werden. Die Folge der Vernachlässigung der oben genannten Meister ist, daß man nie oder nur selten die Sonaten Haydns, Mozarts, Schuberts, Webers und die unzähligen anderen Werke dieser Meister in Klavierkonzerten hört. Das Publikum, welches die orchestralen Konzerte hört, besucht daher nicht die Pianistenkonzerte, da es satsam die symphonischen Etüden Schumanns, seine fis moll-Sonate, den Karneval und die auf den Programmen immer wiederkehrenden Chopin-Werke kennt. Ein Dilettant, welcher die größten orchestralen Werke in sich aufgenommen hat, wird wegen der As dur-Polonaise oder dem Des dur-Valse (auch wenn er in Terzen gespielt wird) von Chopin Pianistenkonzerte nicht besuchen.

Was würde man zu einem Lehrer der griechischen Literatur sagen, wenn dieser hauptsächlich Anakreon, Pindar, Hesiod, Herodot pflegen und Homer, Aischylos, Sophokles, Euripides usw. vernachlässigen würde?

Wir können sagen, daß von 100 Werken, welche Schüler in den Konservatorien spielen, 30 % auf Chopin, 26 % auf Schumann, 2 % auf Händel, 6 % auf J. S. Bach, 2 % auf Haydn, 2 % auf Mozart, 8 % auf Beethoven, 2 % auf Schubert, 10 % auf Brahms, 4 % auf Mendelssohn, 2 % auf Weber, 4 % auf Liszt fallen. Das Gebiet der Bearbeitung entfällt, wie ich schon oben sagte, ganz, wenn es nicht die zehntausendmal gespielte, nicht mehr anzuhörende Toccata Bach-Tausig, vor der schon Liszt seinerzeit Schrecken hatte, ist.

Moderne Komponisten, selbst der geniale M. Reger, figurieren äußerst selten auf dem Lehrplan der Konservatorien. Auch sucht man dort vergeblich die Klavierwerke der altitalienischen und altfranzösischen Meister. Der Name „Konservatorium" deutet schon an, daß es konservativ sein muß. Auch wählt man in den Konservatorien stets dieselben Werke aus; z. B. dieselben Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, das italienische Konzert, chromatische Fantasie und Fuge, den oben erwähnten Bach-Tausig, Haydn: f moll-Variationen, Händel: E dur-Variationen, Mozart: c moll-Fantasie, Konzerte d moll, A dur, Beethoven: nur gewisse Sonaten usw., Weber: Aufforderung zum Tanz, Polacca, Konzertstück (jedoch nicht in der wunderbaren Fassung Liszts), Schubert: Impromptues, Mendelssohn: Rondo capriccioso, Variations sérieuses, Präludium und Fuge e moll, g moll-Konzert, Brahms: Händel-Variationen, f moll-Sonate usw.

Ich besprach schon den hohen Wert der Lisztschen Bearbeitungen und jener Uebertragungen, die nach seinen Grundsätzen von anderen geschaffen wurden. Man bedenke die stete Entwicklung der Klaviertechnik, das Fortschreiten des Klavierbaus, infolgedessen das Klavier bei richtiger Behandlung mit dem Orchester, der Orgel, dem Gesang beinahe rivalisieren kann.

Alle diese Taten von Künstlern, die in der Bearbeitung Bedeutendes leisteten, existieren für die Konservatorien fast gar nicht. Nun liegen viele Orgelkompositionen der Vorgänger Bachs, alle Orgelwerke Bachs und viele seiner Söhne und Schüler (z. B. J. L. Krebs), alle Konzerte für Orgel und Orchester, alle Konzerte für Streichinstrumente Händels, alle Symphonien Beethovens und Berlioz', viele Symphonien Mozarts, alle Symphonien Bruckners, alle symphonischen Dichtungen, Faust- und Dante-Symphonie Liszts, fast alle Lieder von Schubert, Schumann, Liszt, Mendelssohn, Franz in Bearbeitungen vor, das Gebiet der Bearbeitung erstreckt sich von Palestrina bis R. Strauß, Reger, Klose und die Allermodernsten! Und doch stehen diese Werke meistens außerhalb des Lehrplans der Konservatorien! Hier muß der Ausbildungslehrer einsetzen, indem er nicht bloß einseitig Original-Klaviermusik pflegt, sondern auch die Bearbeitungen vorführt.

Möge man endlich das Chopin- und Schumann-Spiel eindämmen und die anderen ganz großen Meister am meisten vorführen. Wer nur in der Welt Chopins und Schumanns lebt, verliert den Sinn für das Große, versinkt leicht in Süßlichkeit, Rubato und Sentimentalität. Eine künstlerische Weltauffassung kann man nur auf Grund der Pflege der Werke von Bach, Beethoven, Wagner, Liszt, Bruckner, Schubert, Mozart, Weber usw. sich zu eigen machen.

Zu empfehlen wäre auch, wenn große orchestrale Werke, wie z. B. die Neunte Beethovens (in der Bearbeitung Liszts), die symphonischen Dichtungen, die Symphonien zu Faust und Dante Liszts, die Symphonien Bruckners, die Werke Richard Straußens und Regers usw. auf zwei Klavieren gespielt wurden.

Liszt hat bekanntlich eine Anzahl Bearbeitungen nach Wagners Werken geschrieben. Auch diese sind in den Konservatorien kaum verbreitet!

Um den Konservatorien Glanz und Schimmer zu geben, wurde bei einigen eine sogenannte Klaviermeisterschule geschaffen. Wohl begreift man es, daß man Liszt, Wagner, Bruckner mit dem Wort „Meister" ansprach und diese gegen eine derartige Benennung nichts einzuwenden hatten. Aber jeder andere Sterbliche sollte diesen Titel mit den Worten: „Will ohne Meister selig sein" ablehnen.

Alexander Ritter, der geniale Komponist, dessen symphonische Dichtungen und Lieder leider nie aufgeführt werden, machte, als ein recht zweifelhafter Komponist ohne Abwehr sich stets als „Meister" anreden ließ, folgendes witzige Gedicht:

„Auch dich nun nennen sie schon „Meister",
Doch ist es nur ganz schlechter Kleister,
Der dich, um deinen Ruhm zu retten,
Bedeckt mit falschen Etiketten.
Vergänglich ist des Kleisters Klebekraft,
Drum scheint dein künft'ger Ruhm mir nebelhaft."
usw. usw.

Die Künstler, die den Meisterschulen vorstehen, sind meistens Virtuosen, welche neben ihren Konzertreisen die Lehrtätigkeit an der Meisterschule ausüben und meistens höchstens 200 Stunden im Jahre geben. Bei 12 Schülern entfällt wöchentlich auf jeden Schüler kaum eine halbe Stunde. Da ein großes Klavierwerk (z. B. eine Sonate) allein zum Vorspielen über eine halbe Stunde benötigt, wobei noch gar nicht eingerechnet ist die Zeit, welche erforderlich ist, um Ausbesserungen, Erklärungen zu machen, ferner da „der Meister" auch mehr als eine halbe Stunde benötigt, um das Werk vorzuspielen, so ergibt sich, daß der Schüler, der doch das Werk zwei bis dreimal bis zur Vollendung vorspielen muß, innerhalb sechs Wochen nur ein Werk in Gegenwart des Meisters studieren kann. So kann der Schüler nur etwa sieben größere Werke im Jahre in der Schule spielen! Wie soll sich da ein Schüler entwickeln!!

Man wird einwenden, daß der Schüler bei dem Spiele der anderen Schüler zuhört. Gewiß ist dieses von Vorteil, aber

leider läßt sich nicht leugnen, daß der Schüler eben viel zu wenig selbst vorspielen kann. Außerdem besteht noch die Gefahr, daß der ernannte Virtuos tatsächlich nur Virtuose und kein großer Musiker ist (wie es z. B. bei L. Godowsky in Wien der Fall war) und nun sein Repertoire, das sich hauptsächlich aus Schumann, Chopin und Salonmusik zusammensetzte, spielen läßt.

Natürlich keine Regel ohne Ausnahme. Es gibt schon Ausnahmen von Konservatorien, wo die Klavierschulen ausgezeichnet technisch und musikalisch geleitet sind, aber diese Ausnahmen sind verschwindend klein gegenüber der Anzahl derer, die jedes Jahr ein Massenproletariat von musikalischen Handwerkern in die Welt hinaussenden.

Sollen wirklich die Klavierschulen Bedeutendes leisten, so müßten folgende Bedingungen eingehalten werden:

1. Es dürfen nur talentierte Schüler aufgenommen werden. Pekuniäre Rücksichten müssen außer Betracht kommen.

2. Der Vorbildungslehrer muß ein ausgezeichneter Pädagoge sein, der mit Liebe die erste Vorbildung durchführt, zuerst die Finger und das Handgelenk bildet, jedoch durch übertriebenes Studium der Technik dem Schüler nicht die Lust zur Kunst nimmt. Denn die Technik ist ja nur Mittel zum Zwecke des Vortrages, so wie die Fuge nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel des Ausdrucks ist.

3. Ueber die Qualitäten des Ausbildungslehrers habe ich mich vorher schon eingehend ausgesprochen. Hinzufügen möchte ich noch, daß der Lehrer nicht bloß die Werke dem Schüler vorspielt, sondern auch analytisch und historisch diese bespricht, auf ihren Zusammenhang mit den anderen Werken desselben Komponisten hinweist, kurzum das Kunsthistorische dabei erörtert.

Absolut notwendig ist, daß der Lehrer akademische Bildung (philosophische oder philologische usw.) hat. Liszt sagte einmal: „Wer neben Marburg auch Shakespeare kennt, wird besser komponieren als der, welcher nur Marburg studiert hat.“ Analog diesem Ausspruch können wir sagen, daß wer Aischylos, Euripides, Sophokles, die römischen, französischen, italienischen Dichterheroen, Goethe, Schiller, Lessing, Plato, Herder, Kant, Schopenhauer usw. studiert hat, ganz anders Beethovens Sonaten Op. 106 und 111 auffassen wird als jener, der diese Dichter und Denker gar nicht kennt.

4. Es ist kein Unterschied zu machen zwischen Ausbildung und Meisterausbildung.

5. Die Schüler müssen sich, ehe sie in die pianistische Schule eintreten, damit ausweisen, daß sie ein Gymnasium besuchen oder besuchten. Es würde sich empfehlen, an Konservatorien Lehrkanzeln für deutsche, griechische, römische Literatur, wobei natürlich die großen poetischen Werke der anderen Nationen berücksichtigt werden, zu errichten und ebenso einen Kurs für Philosophie zu schaffen.

6. Die Schüler müssen verpflichtet werden, Harmonielehre, Kontrapunkt usw., Instrumentationslehre, Partiturlesen, Musikgeschichte zu lernen.

7. Im Konservatorium muß ein bedeutender Künstler angestellt werden, welcher die Schriften Wagners, Liszts, Berlioz', Schumanns usw. eingehend bespricht. Einzelne Schriften dieser Meister müssen ganz gelesen werden.

8. Ein Spezialkurs ist zu schaffen, in welchem speziell über Liszts Werke vorgetragen wird und die Beziehungen seiner Werke zu Goethe, Schiller, Herder, Lenau, Hugo, Dante, Lamartine, Byron, Obermann usw. erklärt werden.

9. Uebrigens genugt Musikgeschichte nicht allein, vielmehr müssen Spezialvorträge über Bach, Beethoven usw. stattfinden.

10. Die Schüler müssen Kammermusik betreiben und außerdem vierhändig oder auf zwei Klavieren sämtliche orchestralen Werke von Bach bis zur jetzigen Zeit spielen.

11. Die Lehrer müssen im Konservatorium regelmäßig Konzertabende mit ernster, großer Musik geben.

Sollte dieses Programm eingehalten werden, so glaube ich, daß dann universell gebildete Schüler die Klavierschulen verlassen und imstande sind, sich selbst in idealem Sinn weiterzubilden und die höchsten Gipfel der Reproduktion zu erreichen. Freilich gehört dazu, um derartige ideal geleitete Klavierschulen zu stiften und zu erhalten, eine große Unterstützung seitens der Regierung, der Gemeinden und einzelner Mäzene.

In Anbetracht der jetzigen Regierungsverhältnisse dürfte wohl mein Vorschlag keine Würdigung seitens der maßgebenden Faktoren genießen; denn die großen Zeiten der deutschen Fürsten, welche die Künste förderten und schützten, sind leider vorüber. — Mit Wehmut und tiefer Trauer gedenke ich des edlen Schirmherrn Wagners, König Ludwigs und der vielen kunstsinnigen Wittelsbacher, unter denen München zum Isar-Athen wurde, der Großherzoge von Weimar, der Herzöge von Meiningen und vieler anderer deutschen Fürsten. — Doch nicht umsonst schrieb Wagner:

„Zerging in Dunst das heil'ge römische Reich,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.“

Und so wird auch einstens die große deutsche Kunst wieder erstehen und auch die pianistische Kunst, die durch Liszt und Bülow in so hohe Sphären erhoben wurde, sich abwenden von Programmen und Schulen, die keinen kulturellen Wert haben, und dem Wegweiser folgen, den diese beiden großen Meister für die Zukunft aufstellten. Inzwischen wollen wir eingedenk sein des Satzes, den Liszt am Schlusse seiner symphonischen Dichtung „Die Ideale“ schrieb: „Das Festhalten und die unaufhaltsame Betätigung des Ideales ist unseres Lebens höchster Zweck.“

Michael Nádor: „Donna Anna“.

Oper in einem Akt. Text nach Motiven E. T. A. Hoffmanns von Eugen Mohácsi

Uraufführung an der Budapester Nationaloper am 27. Januar 1920.

Der Stoff dieser Oper ist der „Don Juan“-Novelle E. T. A. Hoffmanns entnommen, worin der Dichter, in einem romantischen Gasthofzimmer abgestiegen, das durch geheime Gänge mit einer Loge des Theaters verbunden wird, aus dieser eine leidenschaftlich genossene Vorstellung der „Oper aller Opern“ anhört, um namentlich von der Gestalt Donna Annas gefesselt zu werden, bei deren Charakteristik er sich besonders ausführlich und interessant aufhält. Die seelenvolle Darstellerin besucht ihn unterdessen in seiner Loge und nachdem er, nachts alleine in den finsteren Zuschauerraum zurückgekehrt, durch die ihren Namen ersterbend seufzenden Instrumente abermals in phantastische Beziehung zu der Sängerin geraten ist, erfährt er später, daß sie, vom Spiel überanstrengt, zur selben Stunde verschieden sei. — Diese um ein Kunstwerk gewundene Handlung, die dessen Stimmungsgehalt indirekt getreuer und intensiver wiedergibt, als jegliche direkte Analyse oder Beschreibung es imstande wäre, auf die Bühne zu verpflanzen, wo epische Feinheiten zu realer Sichtbarkeit materialisiert, meistens erschreckend zu entnüchtern pflegen, war eine heikle Aufgabe, der sich der Textdichter mit leidlichem Geschick entledigt hat. Hier erträumt der nach einer wirklichen, rasch verinnigten Zwiesprache mit der späteren Darstellerin Donna Annas im bewußten Gasthofzimmer eingeschlummerte Kapellmeister Kreisler die Sängerin hintereinander als Mutter, erste Geliebte und Muse, worauf er, vom Diener geweckt, entsetzt ihren nebenan auf der Bühne soeben eingetretenen Tod erfährt. Der eigentliche phantastisch-musikalische Blütenstaub geht somit zugunsten des mehr psychologisch-symbolischen Metamorphosen-Einfalls allerdings verloren, und es entsteht letzten Endes nur eine Art „Nachtrag“ zu „Hoffmanns Erzählungen“.

„Nachtrag“, das heißt Epigonentum, ist auch die Musik des in vorliegender Arbeit aus den Niederungen steriler Kabarettistik mit beachtenswertem Wollen emporstrebenden Tonsetzers. Tristan, Butterfly und Tief und reichen darin einander die Hände, um den heute üblichen, „bewährt modernen“ Opernstil zu zeitigen, der sich im chromatischen Akkordgeschiebe mit darüber gelegten kurzatmigen Melodiebrocken erschöpft. Doch sei der immerhin angenehm maßvolle Gebrauch der einem modernen Opernkomponisten zur Verfügung stehenden Mittel, nebst der sorgfältigen Arbeit und klangvollen Instrumentation nicht unerwähnt gelassen. — Das hübsch inszenierte, nur drei Mitwirkende zählende und vom Komponisten dirigierte Werk fand, als erste Neuheit dieser Spielzeit, zum größten Teil wohlwollende Aufnahme.

Es sei noch erwähnt, daß der an anderer Stelle ausführlich besprochenen Uraufführung der Oper „Donna Anna“ — auch als Uraufführung — noch eine glücklicherweise nur kurze Tanzpantomime „Letzter Traum“ folgte, welche im Entwurf von E. Persian ein bekanntes Glanzstück des uns unvermindert intensiv gegenwärtigen Russischen Balletts durch einen plumpen Personenwechsel vergröbert variiert (indem die „Seele der Rose“ nicht mehr als Jüngling dem Mädchen, sondern umgekehrt erscheint) und durch die unreife Begleitmusik von Tibor Harsányi keineswegs in ihrer Wirkung gehoben wird.

A. F.

E. N. von Reznicek: „Ritter Blaubart".

Ein Märchenspiel von Herbert Eulenberg.

Uraufführung am Hessischen Landestheater in Darmstadt am 29. Jan.

Die Wahl des Stoffes zeigt, daß der Komponist auf Geschmack und Instinkt der Masse spekuliert. Sehr schade; er gräbt seiner musikalischen Schöpfung damit selbst das Grab; denn einer kommenden Generation wird es vorbehalten bleiben, das zu verwerfen, was dem Publikum von heute die Nerven zu kitzeln vermag. Der Textdichter läßt zwar deutlich die Absicht erkennen, den frauenmordenden Ritter Blaubart als eine nach Erlösung ringende, tragische Gestalt zu schildern, in der der Zweikampf zwischen Mensch und Tier stets neu geboren wird, aber er will auch im Rahmen des kurzen Textbuches mit Schlaglichtern arbeiten; und damit verdirbt er sich und dem Komponisten viel. Der dreigeteilte erste Akt wirkt in seinen lose aneinandergereihten, durch Zwischenspiel verbundenen Szenen kinematographisch. Das Gruftgewölbe, das die fünf abgeschlagenen Häupter der Frauen birgt, mit denen der Ritter sich zu unterhalten pflegt und denen er etwas singt und geigt, ist ein brutaler Effekt. Im zweiten Akt ist völliger Verzicht auf dem Auge wahrnehmbare Handlung. Das fürchterliche Erschrecken Judiths beim Betreten der Todeskammer und ihr gewaltsames Ende spielen sich nicht auf der Bühne ab; hier ist alles inneres Erleben; hier hat der Dichter gezeigt, was er kann. Aber im letzten Akt wirkt die Grablegung wie Kulissentragik, die Leichenschändung roh, und das Ende Blaubarts in den Flammen ist zu althergebracht; warum dies theatralische Ende für eine Oper, die doch in vielen Teilen Anspruch auf Modernität macht? Aus dem Märchen ist in der Hauptsache die Idee gut gestaltet. Der Stoff hätte unter geschickter Hand zu einem Totentanze werden können. Aber Herbert Eulenberg hat sich manche Gelegenheit, die Idee über den Stoff zu erheben, entgehen lassen. Und diese Mängel sind es, die dem Kunstwerke Reznicek s, der in dieser Oper ganz Bedeutendes leistet, schaden.

Der zweite Akt ist eine musikalische Großtat; in ihm gibt der Komponist, was nur ein freudig Schaffender geben kann. Seine Melodien sind hier von sinnlichem Klangreiz; in edler Linie steigen die musikalischen Gedanken auf, die zu hoher Entfaltung geführt werden; Form- und Klangsinn sind in Reznicek hochentwickelt. Hier ist alles vereint, was wir von einer Oper, die zu unserm Herzen und zu unsern Sinnen sprechen soll, fordern. Gewaltige Disharmonien finden stets harmonische Auflösung; starke seelische Affekte veredelt die Macht der Tonsprache, die einen märchenhaften Ausgleich schafft zwischen der Realistik der Geschehnisse und der unerbittlichen Macht unentrinnbarer Schicksale. Reznicek verschmäht es nicht, zweimal zum Zwiegesang zu greifen; den ersten Akt beschließt er durch ein in Stimmführung hervorragend gelungenes, wirkungsreiches Quintett. In symphonischen Zwischenspielen gibt er viel Klangmalerei; das des letzten Aktes hat den Charakter eines Totentanzes. Daß aber Reznicek das Oeffnen des geschlossenen, in die Erde gebetteten Sarges mit Hammer und Meisel im Orchester als Geräusch tatsächlich erklingen läßt, sei ihm vorgeworfen. Er hat hier mit Meisterschaft gearbeitet, aber es ist ein nervenkitzelndes Kunststück, keine Kunst. Im ersten Akte und bei dem Flammenspiel am Ende zeigt der Komponist Wagnerschen Einschlag, während er im zweiten Akt als vollkommen unabhängiger Musiker auftritt aus der großen Schule des Heute, die in ihrer Freiheit und ihren tausend Möglichkeiten, dem reich begabten und gut geschulten Komponisten freie Bahn zur Entfaltung gibt, keine Hemmungen aufwirft, daß er sich ausleben darf nach seinem Sinn und nach seiner Form. Die Oper hinterließ sehr starke Eindrücke; ihr Erfolg war mehr als der einer ortsüblichen Uraufführung.

Die Wiedergabe war unter Generaldirektor Michael Ballings vorzüglicher Leitung in allen Einzelheiten aufs sorgfältigste vorbereitet und nahm befriedigenden Verlauf. An ihrem guten Gelingen beanspruchen die Vertreter der Hauptpartien Johannes Bischoff (Blaubart), Johanna Hesse (Judith) und Walter Elschner (Josua) ihren Anteil. Der Komponist war anwesend. H.

Musikbriefe

Dessau. (Oktober—Neujahr.) Als Nachfolger Franz Mikoreys bedeutet Hans Knappertsbusch die denkbar beste Lösung der Dessauer Kapellmeisterfrage. Sehr abwechslungsreich wußte er bis jetzt den Spielplan der Oper zu gestalten und so den mancherlei Geschmacksrichtungen des hiesigen Theaterpublikums gerecht zu werden. Beethoven, Wagner (Tannhäuser, Walküre, Tristan), Offenbach (Hoffmanns Erzählungen), d'Albert (Tiefland), Lortzing (Zar), Verdi (Maskenball), Mascagni (Cavalleria), Leoncavallo (Bajazzi), Puccini (Bohème), Blech (Versiegelt) kamen mit gediegenen Aufführungen zum Worte. Zum überhaupt ersten Male wurden dargeboten: „Das höllisch Gold" von Bittner, Humperdincks „Königskinder" als Oper und Suppés „Boccaccio". Kleineren Opern folgten mehrfach reizvolle Tanzbilder, entworfen von unserer neuen Ballettmeisterin Grete Margot. Sehr stark pulsierte auch das Konzertleben. In erster Linie seien die drei bisherigen Abonnementskonzerte des Friedrichtheaterorchesters erwähnt, mit denen sich Hans Knappertsbusch auch als Konzertdirigent von der besten Seite zeigte. Aeußerst fein empfunden und temperamentvoll wiedergegeben hörten wir Waldemar Baußnerns „Jugend"-Symphonie, Paul Dukas' „Zauberlehrling", Beethovens A dur-Symphonie, Richard Strauß' „Tod und Verklärung", Dworschaks Symphonie „Aus der neuen Welt" und Webers Oberon-Ouvertüre. Als ausgezeichnete Solisten betätigten sich an diesen Abenden Oskar Laßner, Leipzig (Gesang), mit Strauß' „Das Tal" und Pfitzners „Heinzelmännchen", der Hamburger Pianist Walter Kauffmann mit Brahms' d moll-Klavierkonzert und der Geiger Fritz Frier mit dem c moll-Violinkonzert des Schweden Tor Aulin. Erlesene Kunstgenüsse vermittelten unsere Kammermusiker, die Herren Otto, Fischer, Weise und Ruprecht, in drei Konzerten, in denen sie Werke von Schubert, Tschaikowsky, Mozart, Dworschak, Beethoven und Boccherini zum Vortrag brachten. Am Klavier wirkten Hans Köhler-Eckhardt, Carola Lorenz-Mikorey und Albert Burg. Den Sologesang vertraten an zweien dieser Abende Grete Rautenberg (Alt) und Dora Langenheim (Sopran). Durch den hiesigen Reformationschor (Dir. Musikdirektor Gerhard Preitz) kam am 17. Oktober Schneiders „Weltgericht" zu einer guten Aufführung. Das Soloquartett war durch die Leipziger Künstler Else Pfeiffer-Siegel, Ida Warnath, Ludwig Ruge und Hialmar Arlberg angemessen vertreten. Wie man auch in Arbeiterkreisen die Sangeskunst zu pflegen bestrebt ist, ersah man aus einem erfolgreichen Konzert der Gesangvereine „Vorwärts" und „Gutenberg" unter der hingebenden Leitung Emil Lingners. Weniger Günstiges ist von dem ersten Dekovor-Konzert zu berichten, in dem fünf Würzburger Künstler sich an Zilchers „Deutschem Liederspiel" versuchten. In einem zweiten Dekovor-Abend wetzte Anni Gura-Hummel mit Arien und Liedern den Schaden wieder aus. Lebhaftes Interesse erregten in einer Sonaten- und Lieder-Morgenfeier Charlotte Kretschmer (Violine) und Christine Werner (Klavier) mit je einer Sonate von Beethoven und César Franck. Trefflich sang der Dresdner Konzertsänger Martin Otto eine Reihe aus Schuberts Müllerliedern. Als ein aufsteigender Stern erster Größe am Pianistenhimmel zeigte sich der oben bereits erwähnte Walter Kauffmann in einem eigenen Konzert. Wundervoll spielte er Brahms' Händel-Variationen, Beethovens d moll-Sonate Op. 31 und Schumanns „Carneval". Vor der eigentlichen Saison bewährte sich die Dresdener Opernsängerin Erna Fiebiger-Peisger mit Arien und Liedern als eine nach jeder Seite hin voll ausgereifte Künstlerin und in der jungen Elisabeth Feuge lernten wir ein Gesangstalent von überaus starker Naturanlage und bereits außergewöhnlichem gesanglichen Können schätzen. Ernst Hamann.

*

Kassel. Im letzten Abonnementskonzert der staatlichen Kapelle gelangte zur Uraufführung eine Suite „Aus Andersens Märchen" von K. Kämpf. Was der Tondichter in vier Sätzen zu sagen weiß, sind Proben einer bedeutenden musikalischen Begabung, der sich glänzende Beherrschung der modernen Orchestertechnik gesellt. Seine Tonbilder bewegen sich auf der Bahn eines maßvollen Impressionismus, sie besitzen viel Stimmungsgehalt, sowie farben- und klangvolle Instrumentation, die allerdings teilweise nicht frei von Ueberladung ist. Besonders ansprechend erschien „Die versandete Kirche auf Skagen", ein feingezeichnetes Stück, und das Scherzo „Erlenhügel" mit dem Zauber nächtlicher Elfentänze. Die äußerlich stärkste Wirkung übt „Holger Danske" aus; mit der hineinverflochtenen schwungvollen Siegeshymne gibt der Satz dem Werk einen effektvollen Abschluß. Laugs brachte die Suite zu ganz ausgezeichneter, feinabgetönter Wiedergabe; sie erzielte sehr warme Aufnahme, so daß der junge Tondichter mit Laugs wiederholt hervorgerufen wurde. Th. Iber.

*

Köln a. Rh. Nun haben wir also auch „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß genossen. Ein echter, fast übersteigerter Strauß, der hier schier Unerhörtes im dynamischen Anwachsen des Orchesterklanges leistet, der neue, kühne instrumentale Zusammenklänge erfindet, der sich von neuem als unumschränkter Beherrscher der modernen Orchestersprache erweist. Strauß bleibt eben Strauß, trotz aller Anfeindungen von berufener und unberufener Seite. Dabei darf aber nicht verschwiegen werden, daß Strauß in letzter Zeit reichlich von Anlehnungen, von andauernder Selbstbenutzung lebt — in der schattenlosen Frau wirbeln Reminiszenzen an Elektra, Salome und den Rosenkavalier in Hülle und Fülle empor; harmonisch und motivisch bietet er also hier kaum etwas Neues. Klemperer, dem eine erschöpfende Interpretierung der Straußschen Musik heiligster Ernst war, erwies sich auch als Strauß-Ausdeuter, als modern empfindender, farbig fühlender Dirigent, der allerdings manchmal im Minutiösen aufgeht und dadurch bisweilen der großen Linie nicht immer zu ihrem Recht verhilft. Außerordentliches im siegreichen Kampf gegen die manchmal brüllenden Orchesterwogen leisteten die Hauptmitwirkenden, Frau Scheffler als Färberin, Frl. Wolf als Kaiserin, Frau Poensgen als Amme, Herr Schorr als Färber und Herr Schröder als Kaiser. Sämtliche Gesangspartien, vornehmlich die der Amme und Färberin, sind derart unsanglich und stimmbrüskierend geschrieben, daß sie zum größten Teil punktiert oder umgelegt werden mußten. Ein besonderes Lob verdient die ganz wundervolle Inszenierung durch Hofrat Remond, die faszinierende Bilder von orientalischer Mystik geschaffen hatte und dadurch dem Werk erst die eigentliche Anziehungskraft gesichert hat. Nicht zu vergessen seien die phantastischen und geschmackvollen Dekorationen des viel zu wenig bekannten Theatermalers

Hraby. — Weit mehr als die schattenlose Frau gefielen dem Publikum die „Toten Augen“ von d’Albert, die schon vor acht Jahren ihre Erstaufführung in Köln hätten erleben können, wenn unser damaliger Erster Kapellmeister Gustav Brecher sie nicht mit den Worten „unleidlicher Kitsch“ abgetan hätte. Nun, so schlimm ist es wahrlich nicht. d’Albert hat zu dem sehr wirkungsvollen Evers-Henryschen Text eine glut- und blutvolle Musik geschrieben. Er versteht es meisterlich, sein Orchester in modern gesunder Farbenpracht leuchten und klingen zu lassen und scheut sich, der Musik nicht ganz die melodische Seele zu nehmen. Seine musikalischen Gedanken sind ja nicht gerade tieflotend, sie sind dafür gefällig, eingängig und sehr wohllautend und behagen in ihrer leichteren Kost dem Magen des großen Publikums weit mehr als die verzwickte Materie der meisten anderen Opernkomponisten der Jetztzeit. Alles in allem eine außerordentlich gute Unterhaltungsoper. Ganz vortrefflich war Frl. Achsel als Myrtocle; sie durchtränkte ihre Rolle mit echtestem Herzblut, sah aus wie eine liebliche Griechenblüte vom korinthischen Isthmus und entlockte ihrer blühend schönen Stimme den köstlichsten Wohllaut. Man hatte, um nicht gar zu veristisch zu kommen, die Ermordung Galbas gestrichen und diesen, durch den wütenden Arcesius gedrängt, einfach davonschleichen lassen; dadurch war aber die Oper um ihren wirksamsten Moment gebracht worden; und vor allem: das Entsetzen Myrtocles vor ihrem Unhold von Mann kam dadurch nicht bezwingend genug zur Geltung. Lißewsky war darstellerisch ein scharf profilierter Arcesius, ließ aber stimmlich in der Höhe manche Wünsche offen; Frau Grimm-Mittelmann strahlte in Schönheit der Stimme und Erscheinung und Kaspar Koch, unser vielversprechender jugendlicher Heldentenor, war ganz und gar der römische Apoll, als den die Dichter sich ihn gedacht und der wohl geeignet war, die Sinnenlust Myrtocles zu entflammen. Kapellmeister Wetzler blieb in seiner orchestralen Wiedergabe dem Werk nichts schuldig, ohne aber durch einen besonderen Ueberschuß von Temperament aufzufallen, Dahn hatte für ein wirkungsvolles Bühnenbild und reich belebte Massenszenen gesorgt. Der Erfolg beim Publikum war geradezu stürmisch. Man sah begreifliche, von wohllautreicher Musik getragene Bühnenvorgänge und brauchte sich mit einem unklaren, symbolistisch verschwommenen Mystizismus, wie ihn Straußens Textdichter Hofmannsthal bietet, nicht erst lange abzuquälen. Schade, daß Schrekers Gezeichneten, auf die die hiesige musikalische Welt schon äußerst gespannt war, wieder in der Versenkung verschwunden zu sein scheinen, dafür kündet man uns — eine Neueinstudierung des Troubadours und Puccinis Bohème als unabweisbares Bedürfnis an. — Die Gürzenich-Konzerte unter Abendroth erfreuen sich ungeschwächter Anziehungskraft, wenn auch Stimmen laut werden, die eine gewisse Einseitigkeit der Programme beklagen. Sehr reich war in dieser ersten Spielhälfte die Anzahl der Sonder- und Solistenkonzerte; dank der Kölner Konzertdirektion, einem neuen musikgeschäftlichen Unternehmen, fand ein sehr interessanter Siegfried-Wagner-Abend in dem leider nicht besonders gut besuchten großen Gürzenich-Saal statt. Siegfried bot uns mit einer sehr abgeklärten Dirigiertechnik Bruchwerke aus verschiedenen seiner zahlreichen Opern dar, lauter Proben einer sich gesund und volkstümlich gebenden Kompositionsart, die auch kontrapunktisch durchaus ihren Mann stellt, und hatte sich zur Ausdeutung seiner Gesangsweisen zwei sehr schätzenswerte Kräfte gesichert, die hier noch unbekannte Berliner Konzertaltistin Elly Sendler, die durch tiefe Verinnerlichung und vortrefflich kultivierte Stimmittel wirkte, und den Münchener Heldentenor Knote, dessen Höhe in ungebrochener Kraft schimmerte wie in der Sonne hellglänzender Stahl. Derselben Konzertdirektion verdankte man noch in einem anderen sogenannten „Elitekonzert“ die Wiederbekanntschaft mit dem Leipziger Bariton Alfred Kase, der noch immer eine blühend schöne, voll und breit ausladende Stimme sein eigen nennt und sich in Löwe und Schumann als ein Meister der Ballade erwies. Am selben Abend wirkten dann noch Dr. Leyhausen als Rezitator in verdienstvoller Weise mit, die Hamburger Sopranistin Carloforti und der junge Cellist Feuermann, der es auf seinem Instrument getrost mit den größten seines Faches aufnehmen kann. Einen außerordentlich aussichtsreichen Wechsel auf die Zukunft vermochte ein junger, hochbegabter Dirigent namens Peter Schmitz einzulösen, der im großen Gürzenich-Saal ein eigenes Orchesterkonzert mit dem städtischen Orchester und unserem Heldentenor Modest Menzinsky durch die Gunst gütiger Mäcene veranstalten konnte und sich in anspruchsvollen Orchesterwerken von Reger, Strauß, Delius und Mahler als ausgesprochenes Dirigiertalent voller Temperament und großer nachschaffender Gestaltungskraft zeigte. Herr Schmitz lebte bisher wie ein verborgenes Veilchen still und ungehört als Korrepetitor unseres Opernhauses. Man wird sich seinen Namen für die Zukunft merken müssen. Weit weniger günstig schnitt nach meinem Dafürhalten ein Herr Knapstein als Orchesterdirigent ab; eine brave, noch allzu akademisch trocken empfindende Musikerseele, der es zurzeit noch völlig an allen göttlichen Eingebungen fehlt. Kein Wunder also, daß sich in seinem Konzert, das auch der Gnade eines Mäzens zu danken war, die Hauptaufmerksamkeit der mitwirkenden Gesangssolistin, dem Stern der Staatsoper, Barbara Kemp, zuwendete, die in den Glockenliedern von Schillings und in Isoldens Liebestod einen wundervoll getönten dramatischen Sopran und reifste Künstlerschaft dokumentierte. Weiterhin als wohlgelungene, künstlerisch hoch befriedigende Liederabende wären u. a. noch die von Frau Böhm van Endert, Engelbert Haas, der mit den trefflichen Pianistinnen Bölsche und Moser konzertierte, Bender, Erb, Wanda Achsel, von der Wiener Altistin Hermine Kramer-Weiß zu registrieren, die durch ihren klanggesättigten Alt und ihr plastisches Vortragstalent die lebhafteste Zustimmung bei Publikum und Presse fand und der von der hochbegabten Altistin Tiny Debüser-Anders. Vollgültige Instrumentalabende boten des weiteren Wilhelm Backhaus, Walter Georgi, Edwin Fischer, Hans Bruch, Alfred Höhn, Karin Dayas, Hedwig Meyer, das Fiedemann-, das Gürzenich-, das Rebner-, das Wollgandt-Quartett, die Kölner Bläser-Vereinigung und Meta Förster, die noch immer viel zu wenig Inszenierungskunst besitzt. F. F.

*

Zürich. Seit einiger Zeit nimmt die schweizerische Tonschöpfung in unserem Musikleben einen ansehnlichen Raum ein. Es scheint, als sei sie während des Krieges erst so recht erwacht. Von den Jüngsten ist W. Schultheß zu nennen. Sein Konzertino in A dur für Violine und Orchester — Stefi Geyer gewidmet und von ihr gespielt — kam zur Uraufführung, ein Stück, das in knapper Form und schlichter Instrumentation Anmutiges zu sagen weiß. Schöcks Op. 1, eine Serenade für kleines Orchester, zeigt den jugendlichen Meister schon im Besitz seiner vollen, seiner selbst und seiner Mittel sichern Unbekümmertheit. Er tastet nicht und sucht nicht: es fällt ihm zu und es ist da. Als Enttäuschung empfand man dagegen allgemein die neue C dur-Symphonie von Volkmar Andreae. Ein Programm liegt ihr nicht zugrunde, doch soll sie mit der Tragik unserer Zeit im Zusammenhang stehen und der gewaltigen Sehnsucht nach Befreiung Ausdruck verleihen. Unwillkürlich stellte sie mir Hodlers „Tell“ vor Augen. Doch nicht etwa als Symbol verwandter Kraft, sondern einzig und allein des ungebührlich weitaufgerissenen Mundes wegen, der schreit und schreit . . . Daß er dabei Gebirglertracht trägt, vermehrt die Verwandtschaft mit gewissen Motiven Andreaes. Weit musikalischer gibt sich Andreae in seinem — ebenfalls neuen — Streichquartett Op. 33. Hier kann, wenn auch nicht durchweg von echtem Kammerstil, so doch von echter, schöner Empfindung und Gestaltung gesprochen werden. Ein wunderbar reifes Werk, in reinstem Quartettstil, hat Friedrich Hegar in seinem fis moll-Quartett geschaffen, dessen Uraufführung wir erleben durften. Wie ein Scheidebrief erscheint es an eine versunkene oder versinkende Welt. Unter Wehmut und Schmerzen zuckt es heiß und sinkt zurück ins Dunkel, aus dem es schließlich bitter hervorklingt, wie Lebewohl. Möglich, daß es des greisen Meisters letztes Werk ist, jedenfalls ist es sein wahrstes und bestes. Von Fritz Brun kam eine dritte Symphonie in d moll zur Uraufführung. Irgend ein Zug seines Wesens muß mit Brahmsscher Wesensart verwandt sein. Brun ist lyrischer als Brahms, seine Melodiebildung verästelter; es fehlt ihr zuweilen die Geschlossenheit einer übersichtlichen großen Linie. Vorbildlich ist die Instrumentation, die den nachgerade zum ungebändigten Lärmerzeuger herabgewürdigten Orchesterapparat wieder in sinnvolle Gruppen teilt. Bruns Vorliebe für einsame Hörner und für die Holzbläser erinnert wieder an Brahms, und doch darf durchaus nicht von Nachbildung oder Abhängigkeit gesprochen werden. Die Solisten der ersten sechs Abonnementskonzerte waren: Busch, der unvergleichliche Geiger, die Pianisten Emil und Walter Frey, Stefi Geyer, die tüchtige Sopranistin Claire Hansen-Schultheß, Emil Sauer (funkelnd, doch nicht erwärmend) und Henriette Renié. Das von ihr und dem Flötisten unseres Tonhalle-Orchesters Jean Nada vollendet schön gespielte Konzert für Flöte und Harfe von Mozart ist eines der reizendsten Werke der gesamten Konzertliteratur. — Des fünfzigsten Todestages von Hektor Berlioz gedachten der Sängerverein Harmonie und der Gemischte Chor Zürich. Die Harmonie brachte unter Faßbaenders maßvoller Leitung „Fausts Verdammung“; ein Werk, bei dessen Wiedergabe der zügellose Feuergeist des Franzosen zum Durchbruch kommen müßte, wenn es nicht stillos wirken soll. Eine liebliche Weihnachtsandacht war dagegen „L’enfance du Christ“ (in französischer Sprache vom Gemischten Chor unter Andreae gesungen), wobei freilich dem vollendeten Erzähler (R. Plamondon aus Paris) nicht der kleinste Teil des Gelingens zukommt. Dieser Berlioz gehört aber auch zum Anmutigsten und Rundesten, was der seltsame Meister je geschrieben. Man fühlt sich an Correggio erinnert, während manche Züge an Dürers realistische Auffassung der heiligen Legende gemahnen. (Das Orchesterstückchen beispielsweise, welches das geschäftige Treiben im Haus des Ismaeliten bei der Verpflegung der heiligen Familie malt!) — An Solistenkonzerten war kein Mangel. Die eigenartigste unter den Künstlererscheinungen ist wohl der Geigenvirtuose Duci di Kerekjarto. Bald gelobt, bald ob seiner beispiellosen Virtuosität gar schwer getadelt, stand er stets beim Publikum in Gunst und mußte noch im Dunkeln weiterspielen, wenn die hohe Obrigkeit des Saales die Beleuchtung ausgeschaltet hatte. Die Hexereien Paganinis, das Flageolettgeriesel des seligen Sarasate spielt ihm sicherlich mit diesem Schliff so leicht nicht einer nach. Das tut nicht Fleiß allein! Und daß in diesem neunzehnjährigen Teufelsgeigerlein kein Zeug zu einem echten Meister stecke, ist durch nichts erwiesen. In seinem Reger lebt doch etwas mehr als reines Können! Von den Liedersängerinnen nahm Frau Louise Modes-Wolf am meisten für sich ein. Das Gefühlsmäßige, Schlichte liegt ihrer Art am besten. „Nachruf“ (Schöck-Eichendorf), ein wundervolles Lied, bedeutete den Höhepunkt des Abends. Schöck saß am Flügel. Frau Philomena Herbst — einst unsere vielbewunderte Marschallin in der Schweizer Uraufführung des Rosenkavalier (Frau Modes sang damals als bescheidene Anfängerin die Sophie) — enttäuschte sehr. Sie versagte nicht nur in den Liedern: unmusikalischer läßt sich die große Arie der Leonore wohl kaum gestalten. Während der „berühmte Pianist“ Theodor Szanto sich — außer in seinen eigenen, herzlich unbedeutenden Kompositionen — als sehr mittelmäßig erwies, fesselte

der einarmige Paul Wittgenstein durch die Energie seiner linkshändigen Technik, die er sich — er ist ein Opfer des Krieges — in kurzer Zeit erworben hat. Nicht alles gelingt ihm. Bachs Chromatische Fantasie (ohne die Fuge), die Chaconne in der Brahmsschen Uebertragung stellen ihn aber in die erste Reihe. — In der Oper herrscht Stille. Sie lebt, so gut sie kann, vom bewährten Alten. Einzig d'Alberts „Revolutionshochzeit" brachte Abwechslung. Ob aber eine willkommene? Ich kann mir nicht denken, daß jemand an diesem Machwerk Freude hat. Was psychologisch in dem Stoffe Feines steckt, wird durch die Zusammenziehung zum Opernvorgang erwürgt. Knall auf Knall folgen sich die Explosionen, unterstrichen und überwuchert von einer Musik, die unbedenklich drauf loswütet. Wir sind jetzt bei der völligen Formlosigkeit angekommen. Kein Wunder, wenn sich das Publikum von dieser musikalischen Gedankenlosigkeit wegwendet und der des leeren, aber greifbaren Operettengeklingels in die Arme wirft. Ich möchte gerade in diesem Zusammenhange der Musikalischen Komödien Erich Fischers gedenken, die in der ganzen deutschen Schweiz herzlichste Aufnahme gefunden haben. Fischer entnimmt verschollenen Werken Mozarts, Marschners, Wenzel Müllers u. a. Musikstücke, die er in seine äußerst geschickt erfundenen Komödien verflicht. Bei der Abschiedsvorstellung hielt Fischer eine kleine Programmrede. Er hofft durch seine, aus dem reichen Schatz des Vergessenen gewonnenen Singspiele auch die jungen Komponisten zu ermutigen, wieder volkstümlich zu schreiben. Ob ihm dies gelingen mag, ob es überhaupt möglich ist, das auf die Spitze getriebene verwickelte Musikempfinden einer ganzen Epoche so ohne weiteres zum Natürlichen zurückzulenken, bleibe dahingestellt. Jedenfalls bilden diese teils gemütvollen, teils witzigen und ausgelassenen Komödien, die nichts von der Schlüpfrigkeit der Operette wissen, bilden die gesunden, jugendfrisch gebliebenen Weisen der alten Meister ein willkommenes Gegengewicht zu Operette und Kino. Der Erfolg der Fischerschen Komödien zeigt, wie groß der Hunger nach gesunder Nahrung, nach Einfachheit und schlichtem Frohsinn war!

Anna Roner.

Kunst und Künstler

— H. v. Waltershausen, der neue Vorsitzende des Münchener Tonkünstlervereins, hat in dessen Schoß eine programmatische Erklärung über den Arbeitsplan abgegeben. Sozialen Gesichtspunkten wird nach wie vor Aufmerksamkeit geschenkt, Hauptsache ist aber die Betonung der künstlerischen Fragen, um mitzuhelfen an der Gesundung des Musiklebens, der Befreiung von dem es jetzt beherrschenden Industrialismus und Amerikanismus. Diesem Ziele dienen Pflege der Hausmusik und intime Kunstabende, die den Komponisten Gelegenheit geben sollen, ihre Werke zu hören, ehe sie damit an die Oeffentlichkeit treten.

— In Nürnberg hat sich ein Volksliederbund zusammengefunden, der, unter Leitung des Bassisten Ferd. Götz stehend, Sinn und Liebe zum deutschen Volksliede zu wecken und zu vertiefen sucht.

— In den Konzerten des Pfälzischen Landes-Symphonie-Orchesters, die in den größeren Städten der Pfalz sowie in Mannheim stattfinden, wird Kapellmeister Rüth zur Aufführung bringen: Händel: Concerto grosso in c moll; Mozart: Jupiter-Symphonie; Beethoven: Leonore Nr. 3, 3. und 5. Symphonie; Brahms: 3. Symphonie; Bruckner: 2. Symphonie; Wagner: die Vorspiele zu Tannhäuser, Meistersinger, Tristan, Fliegender Holländer, Waldweben, Isoldes Liebestod, Bacchanale aus Tannhäuser (Pariser Bearbeitung); Rich. Strauß: Tod und Verklärung, Don Juan; H. Noren: Kaleidoskop; Hugo Wolf-Reger: Italienische Serenade; Berlioz: Carneval romain.

— Die Frankfurter Madrigalvereinigung trat im Frankfurter Kunstleben am Ende der vorigen Konzertzeit im Rahmen der Veranstaltungen des Vereins für Theater- und Musikkultur zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit und ließ im Januar ein zweites Konzert folgen, dem sich im Frühjahr ein drittes anschließen wird. Unter der künstlerischen Leitung von Margarete Dessoff vereinigt sie zurzeit die Damen E. Liebhold, A. M. Klee-Eck, H. v. Buttlar, G. Ries, E. Horn, sowie die Herren E. Pfannkuch, K. Jaroschek, Chr. Lander und K. Giebel. Weit davon entfernt, etwa nur ein historisches Interesse zu bieten, haben die bisherigen Aufführungen gezeigt, wie sehr diese alten Werke geeignet sind, auch ein modernes Publikum zu entzücken. Auch auswärts ist man auf die neue Vereinigung bereits aufmerksam geworden; sie hat in Gießen, Marburg, Offenbach und Freiburg mit demselben lebhaften Erfolg gastiert, der in den Frankfurter Konzerten stets eine ganze Anzahl von Wiederholungen einzelner Nummern erzwang. Weitere Konzerte in Darmstadt, Mannheim und Stuttgart stehen bevor.

— Anläßlich der im Februar stattfindenden hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages H. Vieuxtemps', welcher in Frankfurt a. M. eine Reihe von Jahren seinen Wohnsitz hatte, veranstaltet das Fr. Nikolas Manskopfsche musikhistorische Museum eine Ausstellung von auf den Künstler bezüglichen Erinnerungsstücken.

— Der schöpferische Geist des neuen Krefelder städtischen Musikdirektors Dr. Rudolf Siegel schloß die führenden Bläser der städtischen Kapelle zu einer Bläservereinigung zusammen, die sich die Aufgabe gestellt, die Meisterwerke der klassischen und modernen Bläserliteratur in eigenen Konzerten zu Gehör zu bringen. Das erste Konzert der Vereinigung, das zum Besten der von Dr. Siegel ins Leben gerufenen Krefelder musikalischen Volksbibliothek stattfand, brachte das Sextett Op. 6 von Ludwig Thuille; das freundliche und klangschöne Werk gedieh zu einem schönen Erfolge.

— Eine Musiksteuer denkt man in Oesterreich einzuführen. Urheber dieses Gedankens sind: die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger sowie der Deutschösterreichische Musikerverband. Es sollen keine eigentlichen Tantiemen mehr, sondern für jeden Besucher einer musikalischen Veranstaltung eine Steuer von 10 bis 20 Heller verlangt werden. Von dieser Steuer wäre dann ein Teil für die wirtschaftlichen Zwecke der Vereinigungen — Altersversorgung, Invalidität usw. — abzuziehen und aus dem Rest sollen die Tantiemen für Autor und Verleger gezahlt werden. Diese Steuer hätte sich auf musikalische Veranstaltungen jeder Art in jedem öffentlichen Lokal zu erstrecken.

— In der Schweiz sind Bestrebungen im Gange, einen Spielverband zwischen den Theatern in Basel, Zürich und Bern ins Leben zu rufen.

— In Zürich wurde die Société d'Editions littéraires et dramatiques S. A. Zurich gebildet. Hauptsächlich Bühnenwerke sollen verlegt und vertrieben werden.

— Der in München lebende Komponist Franz Dannehl, unser geschätzter Mitarbeiter, feierte seinen 50. Geburtstag.

— Selma Nicklaß-Kempner (Berlin) feierte das Jubiläum ihrer 25jährigen Lehrtätigkeit am Sternschen Konservatorium.

— Kapellmeister Fritz Busch in Stuttgart ist der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen worden.

— Wilhelm Mauke, der weitbekannte Münchener Komponist, hat die Partitur seiner biblischen Oper „Thamar" (Dichtung von Fr. Hager) abgeschlossen. Von Maukes Opern harren nun König Laurins Rosengarten (E. Kapff), Das Fest des Lebens (B. v. Dovsky) und das soeben beendete Werk der Uraufführung. Die schweren Nöte der Zeit haben die Wiedergabe der beiden erstgenannten Opern, Schöpfungen eines deutschen Meisters von hohem Rang, bisher hintertrieben. Soll der Schandzustand in Permanenz erklärt werden, daß unsere Theater die deutschen Komponisten, die keinen Kitsch schreiben, hungern lassen und den übelsten Ausländern, von denen nur Narren sagen, daß sie uns „bisher" feindlich waren, Tantiemen nachwerfen? Wo ist die starke Hand, die den deutschen Spielplan aufstellt und durchführt?

— Leo Kieslich in Neustadt (O.-S.) hat zwei liturgische Messen für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel vollendet.

— Joseph Meßner, der in München lebende Tondichter, hatte in Innsbruck mit seinen Blumenliedern, die Hans Auer (Dresden) sang, großen Erfolg. Meßner, der vor etwa einem Jahre eine Messe komponiert hat, beendete kürzlich eine Symphonie (g moll), die der Uraufführung „irgendwo" harrt. Wir haben auf Meßner als einen vielversprechenden Komponisten schon wiederholt hingewiesen.

— In Bückeburg fand unter Leitung des Gastdirigenten Prof. Dr. C. A. Rau ein Mozart gewidmetes Symphoniekonzert statt, in dem u. a. die Kantate „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt", von Mar. Const. Rau-Weber ausgezeichnet gesungen und, als umstrittene Seltenheit, das Divertimento für acht Bläser (K.-V., Anh. IV, Nr. 228) zu Gehör gebracht wurden.

— Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. M. Schneider (Breslau) hat den an ihn ergangenen Ruf nach Halle als Nachfolger H. Aberts abgelehnt.

— Zum Lehrer am Konservatorium der Musik in Würzburg ist der Kammermusiker für Klarinette Gustav Steinkamp aus Kassel berufen worden.

— Robert Laugs hatte in Aachen als Dirigent insbesondere Straußischer Werke einen außerordentlichen Erfolg.

— Bella Fortner-Halbaerth in Altenburg geht an das Stadttheater in Breslau.

— Generalmusikdirektor A. Lorenz (Koburg) ist zum Ehrenmitglied des Gothaer Musikvereins ernannt worden, der durch ihn und seine hervorragende künstlerische Tätigkeit auf eine bedeutsame Höhe gebracht worden ist.

— Friedrich Hayn ist als Dirigent des „Vereins für klassische Kirchenmusik" in Ulm verpflichtet worden. Auch wurde ihm die Leitung der vom Musikausschuß der Stadt Ulm mit dem Philharmonischen Orchester zu veranstaltenden Symphoniekonzerte übertragen.

— Marcel Noë von der Oper in Stuttgart geht an die Staatsoper nach Berlin.

— Melanie Kurt wurde für die Dresdener Oper verpflichtet. Als Ersatz für den scheidenden Tenoristen Adolf Lußmann sind Fritz Büttner (Detmold), der als Vasco („Afrikanerin") besonders im hohen Abc glänzte, und der in Hannover wirkende Opernsänger Taucher ausersehen. Auch eine neue Opernsoubrette, Mary Schmid vom Stadttheater in Kiel, dürfte für Dresden gewonnen werden. Die junge, begabte Sängerin stammt aus Dresden und hat sich die ersten Sporen am Stadttheater in Teplitz verdient.

— Josefine v. Artner, die bekannte Opernsängerin, deren Wirken in Leipzig, Hamburg und Bayreuth noch in bester Erinnerung steht, siedelt Anfang März nach Dresden über, um sich dort der Ausbildung befähigter Gesangstalente zu widmen. Wer Frl. v. Artner auf der Bühne oder im Konzertsaal gehört hat, schätzt ihre stilsichere Ausdeutungskunst. Dresden wird in dem ehemals berühmten Bay-

reuther „Waldvogel" eine erstklassige Stimmbildnerin und Vortragsmeisterin gewinnen. H. Pl.

— (Der neue Dresdener Operndirektor.) Nach wochenlangen Beratungen und Erwägungen hat sich die Regierung im Einverständnis mit dem Künstlerrate für die Wahl Karl Scheidemantels entschieden. Am Sonnabend entwickelte er bereits in längerer, warmherziger Rede vor den Vertretern des Kultusministeriums und des Künstlerrates seine Pläne und Absichten und wiederholte dies am Montagvormittag vor dem Gesamtpersonal der Oper. Es ist begreiflich, daß Scheidemantel gern an die hohe Kulturstätte zurückkehrt, wo er 25 Jahre lang als Meistersänger und Mitführer der glanzvollen Aera Schuch wirkte. Wohl ist seit seinem Scheiden (1911) manches anders geworden. Es gilt nun, die Brücke zu schlagen für künftige Großtaten, damit der alte Ruhm gewahrt bleibe. Das Künstlerensemble muß ergänzt und erweitert werden, die neuen Kräfte sind in der Tradition Dresdens zu erziehen und mit den alten zu verschmelzen. Sodann fällt dem neuen Operndirektor die bedeutende Aufgabe zu, den Spielplan abwechslungsreicher zu gestalten und vor allem die deutsche Oper zu pflegen, von Mozart (Zauberflöte) angefangen. Wenn Scheidemantel neben seinem reichen Können und der großen Erfahrung auch Kraft und Festigkeit genug aufbringt, um etwaige Widerstände zu besiegen, dann wird dem schönen Ziele zweifellos Erfüllung werden. Scheidemantels erste Tat soll die Ernennung eines Generalmusikdirektors sein, und schon daraus wird sich erkennen lassen, welchen Weg der neue Operndirektor zu gehen gedenkt. Das Vertrauen der Regierung, der Künstlerschaft und der Presse besitzt wohl kein Bewerber in gleichem Maße wie Karl Scheidemantel. H. Pl.

— Frau Charles Cahier wurde als erster der neue finnische Orden der Weißen Rose überreicht. Gott sei Dank, daß die Orden allmählich wieder anrücken!

— Für das Landes-Symphonie-Orchester (Pfalz und Saarland) wurde als Erster und Solocellist der bekannte holländische Violoncellvirtuose Prof. Willy Heukeroth gewonnen.

— Konzertmeister Paul Lehmann aus Essen hat mit Kollegen vom städtischen Orchester ein „Essener Streichquartett" und mit Hans und Ferd. Unger ein Trio gegründet.

— Eine erfolgreiche Konzertreise durch Oesterreich beendete der bekannte Dresdener Geiger Pellegrini.

— Als Urheber von Wagners Gralsmotiv galt u. a. Joh. G. Naumann. Nun glaubt K. J. Perl im Dresdener „Zwinger" es dem Joh. Dismas Zelenka zuschreiben zu sollen. Möglich.

— Karl Aagard-Oestvig wird in Zukunft seine Tätigkeit zwischen der Wiener und der Münchner Oper teilen.

— Dr. Warschke (Zerbst) soll die Handschrift eines religiösen Liedes aufgefunden haben, deren Dichtung und Musik von Luther herrühre.

— Ein nachgelassenes Werk von Max Reger, ein Allegro für zwei Soloviolinen, erschien im Verlage Tischer & Jagenberg, Köln. Fingersatz und Phrasierung revidierte Adolf Busch.

— Die Firma Goldschmidt in Neustrelitz hat nach der Idee Wilhelm Schwinks ein Orchesterglockeninstrument gebaut.

— Als neue Lehrkräfte für die Musikschule in Bern wurden verpflichtet: Kapellmeister Eugen Papst und Konzertmeister Eugen Kremer.

— Der Schweizer Bundesrat hat den Preis Vinet zur Förderung des vaterländischen Geistes geteilt und u. a. 4000 Frs. zu gleichen Teilen für die Aufführung von La gloire qui chante an den Dichter Reynold und den Komponisten Lauber ausgehändigt.

— Zum Leiter der Oper in Budapest wurde Emil Abrányi ernannt, der vor die schwere Aufgabe gestellt ist, das Institut künstlerisch hochzuhalten und gleichzeitig zu sparen. — An Stelle E. v. Dohnányis ist Eugen v. Hubay als Direktor der Landes-Musikakademie verpflichtet worden.

— In der von Jacques Heugel herausgegebenen Zeitschrift „Le Menestrel" lesen wir die empfehlende Anzeige eines neuen Werkes über Berlioz von Adolphe Boschet: Une vie romantique: H. Berlioz. Verlag Plon-Nourrit.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Am 15. Januar starb im 86. Jahre Musikdirektor Albrecht Brede. Als Begründer und Leiter des Oratorienvereins und des Lehrergesangvereins hat er jahrzehntelang im Musikleben Kassels eine führende Rolle gespielt. Alle bedeutenden großen Chorwerke hat er zu trefflichen Aufführungen gebracht. Die Klassiker standen ihm immer am nächsten, aber auch an neuen Werken ging er nicht vorüber. Er war es, der Brahms hier den Weg ebnete, und der sich auch für Liszts Tonschöpfungen zuerst einsetzte. Aus seiner Praxis als Gesanglehrer am städtischen Lyzeum entstanden seine gehaltvollen Chorwerke für Frauenchor, unter welchen Der zwölfjährige Jesus weiteste Verbreitung gefunden hat. Das Andenken des allverehrten Mannes, dem bis zuletzt volle Rüstigkeit beschieden war, wird noch lange fortleben. Th. J.

— In Breslau starb Paul Mittmann, geb. 1868 in Habelschwerdt, der beste Vertreter des schlesisch volkstümlich gehaltenen Liedes. Auch in größeren Formen (Messen mit Orchesterbegleitung) hat der Verstorbene, der als Gesanglehrer, Kirchenchor-Leiter und Schriftsteller tätig war, sich hervorgetan.

— H. W. Parker, einer der besten amerikanischen Opern-, Oratorien- und Chorkomponisten, Professor an der Yale-Universität, ist gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— In Bremen hatte Manfred Gurlitts Legende „Die Heilige" (Dichtung von K. Hauptmann) einen unbestreitbar großen Erfolg bei ihrer Uraufführung.

— Im Haag hat die erste niederländische Aufführung der Oper Die toten Augen von d'Albert durch die nationale Opera unter der Leitung des Kapellmeisters van Raalte starken Eindruck gemacht.

— Der ungetreue Peter, einaktige komische Oper von W. Stuhlfeld und A. Lokesch, Musik von Johann Pfeifer, soll im Februar die Uraufführung am Würzburger Stadttheater erleben.

— „Der goldene Vogel", das neueste Bühnenwerk Leo Falls, eine lyrische Oper mit karnevalistischem Einschlag, wird sicherer Voraussicht nach im Semperhause in Dresden die Uraufführung erleben.

— Im Koburger Landestheater gelangt demnächst die burleske Spieloper „Vetter Boccherinis Brautfahrt" von Büttner-Tartier zur Uraufführung.

— Julius Bittner hat zur „Gefesselten Phantasie" von Ferdinand Raimund eine Musik geschrieben, die bei der Neuinszenierung des Zauberspiels in Wien zur Aufführung gelangen soll.

— Offenbachs Prinzessin von Trapezunt wurde in einer neuen Bearbeitung des Intendanten Dr. Hagemann in Mannheim gegeben, die weniger zusagte als die Musik.

— In Erlangen wurde durch den Akademischen Chorverein unter G. Schmidts Leitung A. Klughardts einst viel gesungenes Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" zur wohlgelungenen Aufführung gebracht.

— Im Rich. Wagner-Verein zu Plauen i. V. kam die symphonische Dichtung „Prometheus" des Reger-Schülers Paul Bechert zu erfolgreicher Uraufführung.

— Kassel. Im IV. Symphoniekonzert der Staatskapelle gelangte Karl Kämpfs Suite „Andersens Märchen" für großes Orchester zur Uraufführung. Das schwierige Werk fand, vom Orchester unter Leitung von Robert Laugs vorzüglich gespielt, einen durchschlagenden Erfolg; der Komponist wurde mehrmals hervorgerufen.

— Herm. Ungers Chöre nach altdeutschen Texten werden in Köln zum ersten Male gesungen werden. — Des Künstlers Symphonie in d moll kam in Stuttgart unter Fritz Busch zur Uraufführung. Ungers Begabung ist unbestreitbar, doch erwies die Aufführung eine Inkongruenz zwischen Form und Gehalt.

— In München-Gladbach gab es einen symphonischen Novitätenabend mit „Drei Stücken für großes Orchester" von Max Anton, dem „Symphonischen Vorspiel zu Agnes Bernauer" von Emil Peeters und Robert Bückmanns exotischer Suite „Kililiki".

— Therese Diehm-Slottko brachte gemeinsam mit dem Konzertmeister Ad. Schiering Wilhelm Maukes Violinsonate Op. 75 in München zu erfolgreicher Uraufführung. Sie wird das Werk im März auch in Berlin mit Herma Studeny zur Aufführung bringen.

— In Lüben (Schl.) führte der Chorverein unter Leitung des Kantors Kornetzky Haydns Jahreszeiten mit großem Erfolge auf. Als Solisten wirkten Konzertsängerin Hedwig Langer (Liegnitz), Konzertsänger Karl Mirus (Breslau) und Konzertsänger Karl Olszenka (Breslau) mit.

— In Trier wird die Philharmonische Gesellschaft das „Stabat mater" von G. Erlemann zur Uraufführung bringen. Die Komposition ist für eine Singstimme mit Orchester und Chorsätzen ad lib. geschrieben; die Solopartie singt Frau Durigo.

— Eine Symphonie in A dur von Hermann Zilcher soll in Stuttgart in der nächsten Spielzeit zur Uraufführung gebracht werden.

— Im 4. Abonnementskonzert der Kapelle des Opern- und Schauspielhauses in Hannover kam eine symphonische Dichtung „Kampf und Resignation" von Fritz Theil zur Uraufführung, die mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Es ist eine ernste und gediegene Arbeit, ein Werk voll jugendlichen Ueberschwangs und gedankenvoller Kraft. — Noch eine andere Erstaufführung brachte der Abend. Arnold Winternitz hat zu dem Märchen „Die Nachtigall" von H. Chr. Andersen eine begleitende Musik geschrieben, an der man sich restlos erfreuen konnte. Mit feiner, humorvoller Innigkeit und echter Märchenpoesie untermalt der Komponist die Worte des Dichters. Die Darstellung des Orchesterteiles war von Herrn Kapellmeister Lert durchdacht und durchfühlt. Ihm und Frau Anna Meyer-Glenk, die mit vollendeter Vortragskunst das Märchen sprach, wurde reicher Beifall zuteil, für den sich auch der anwesende Komponist persönlich bedanken konnte. R. O.

Vermischte Nachrichten

— Der „Werkbund zur Förderung geistigen Schaffens im Volkstum und Dichtung" gibt ein Amtsblatt „Der Griffel" heraus. Leiter: C. E. Philipp, Leer (Ostfr.), Verlag: F. Büttner, Oldenburg i. O. Die Richtung des neuen Blattes: Bekämpfung des entsetzlichen Rück-

schrittes, den uns der einseitige Zeitgeist und seine modernen Narkotika schufen; Hebung der inneren Freudigkeit, der Erbauung, der Veredlung; Ausschaltung selbstsüchtiger und kleinlicher Interessen; freie Bahn dem Guten, Bekämpfung der Pöbel-Instinkte — verdient die Hilfe aller ernsten und deutsch gesinnten Kreise, wie man sich auch im einzelnen zu den Auslassungen stellen möge. Probehefte sind gegen 1 Mk. zu beziehen.

— Aus Kaiserslautern gehen uns Klagen über sonderbare Verhältnisse im Konservatorium (Dir. H. Haußz) zu: die Honorierung der Lehrkräfte sei eine so erbärmliche, daß die tüchtigen Lehrer vor ihr Reißaus nehmen müßten und deshalb die Zahl der Schüler zurückgehe. Auch über allzu jugendliches Alter einzelner Lehrer wird geklagt und zuletzt bemängelt, daß der Direktor der städtischerseits subventionierten Schule sich nicht allzuviel in seiner Anstalt sehen lasse. Wir müssen die Verantwortung natürlich dem Herrn Einsender überlassen, bemerken jedoch, daß auch die Lokalpresse (Pfälz. Post vom 27. Jan. 20) sich dieser Dinge bereits angenommen hat und wollen auch dies nicht unterlassen hinzuzusetzen: will die Stadt K. „ihr" Konservatorium leistungsfähig machen, so soll sie statt der lumpigen 3000 Mk. jährlich eine den Zeitverhältnissen entsprechende Summe als Beihilfe zahlen: dann können die Lehrergehälter heraufgesetzt und braucht nicht auf das Musiklehr-Lehrlingswesen gegriffen zu werden, das sich auch anderorts als vom Uebel erweist.

— Nach dem Einzug der Franzosen in Straßburg am 21. November 1918 blieb das dortige Stadttheater geschlossen bis zum Februar 1919; um diese Zeit eröffneten minderwertige Pariser Operntruppen mit Aufführungen in französischer Sprache die neue Spielzeit. Da zu befürchten stand, daß die einheimischen Theaterbesucher bei ihrer bekanntlich hervorragenden Kenntnis der französischen Sprache den Darbietungen nicht genügend würden folgen können, so wurde, wie die M. Z mitteilt, dem Theaterzettel auf der Rückseite jeweils eine kurze Inhaltsangabe des zur Aufführung kommenden Stückes beigefügt, und zwar in französischer Sprache und zur Vorsicht auch im „Elsässer Ditsch". Aus einem dieser Theaterzettel geben wir eine Inhaltsangabe der bekannten Oper von Saint-Saëns: „D'r Samson un's Dalila". 1. Akt: D'r Samson hett d' Hebrair zue d'r Revolution uffgstichelt und fum Joch fun de Philischter befreit. — Fürr ihre Litt ze räche un d' confiance fum Samson ze kreye, fiert s' Dalila d'r Sieg fum Samson un sucht ne in sie verliebt ze mache. — 2. Akt: S' Dalila un d'r Oberpriestchter fum Dagon (d'r Chef fun de Philischter) welle hinter 's Geheimnis fum Samson sinner Kraft kumme, wo ihre Sitz in sinne Hoor hann soll. S' Dalila gibt im Samson e rendez-vous un bringt's ferti, ihm sinne Hoor abzeschniede. Fun dem Moment an kann d'r Samson nix meh gese de Philischter mache. — 3. Akt: D'r Samson isch verurteilt, sin Auelicht zu verliere un d'r Schliffstann zu dreje. — 4. Akt: D'r Philischter fiere mit dem Owerprieschter un's Dalila die Nidderlau fum Samson. D'r Samson bettelt, d'r liewe Herrgott, er mecht ihm nurre fuer e paar Moment sinni alt Krafft widdergenn. Dann druckt er die Sülle fum Tempel um, un d' Philischter wäre unter de Trimmer begrawe.

*

Unsere Musikbeilage. Der Komponist des „Idylls" Dr. A. Reichel, wurde am 20. November 1877 in Graz als Sohn eines Apothekers geboren und kam im Alter von 8 Jahren nach St. Veit an der Glan, das seine zweite Heimat wurde. Das Gymnasium besuchte er in Graz, wo er frühzeitig auch Musikunterricht und die ersten großen Kunsteindrücke erhielt. Da Reichel das väterliche Geschäft übernehmen sollte, trat er nach durchlaufenem Gymnasium als Praktikant in die Apotheke seines Vaters, bezog aber nach zwei Jahren die Universität Graz, wo er jedoch Kunstgeschichte und Archäologie studierte. Hier erweiterte Reichel auch seine Musikkenntnisse durch Studien bei Paul Schmidt, dem ausgezeichneten Lehrer des Steiermärkischen Musikvereins. 1905 promovierte er zum Dr. phil. Nach ausgedehnten Studienreisen ließ er sich 1909 in Wien nieder, wo er Kustos der Kunstsammlung „Albertina" wurde. Seßhaft geworden, nahm Reichel seine unterbrochenen Musikstudien mit Eifer wieder auf und absolvierte das Neue Wiener Konservatorium (J. B. Förster). Reichel schrieb Klavierstücke, Lieder, eine Klaviersonate, eine Violinsonate, ein Klaviertrio, Orchesterlieder u. a. m. Der Süddeutsche Musikverlag (Straßburg) veröffentlichte das 1. Heft einer Liederreihe, deren Fortsetzung der Krieg unterbrach. (Wir haben leider das Manuskript des Idylls nicht in der Hand: die letzte Baßnote auf S. 1 ist im Druck offenbar falsch und muß a heißen.) — Wem es übrigens Spaß macht, der kann ein im „Idyll" leicht auffindbares, ungewolltes Schillings-Zitat mit dessen Original vergleichen und über die Relativität der Tonsprache nachsinnen.) — Der Komponist des hübschen kurzen Liedes „Der erste Tag", Dr. Fritz Berend, ist 1889 in Hannover geboren, war Schüler von Schmid-Lindner, Klose und Mottl auf der Münchener Akademie und promovierte 1913, nachdem er schon im Jahr zuvor Solorepetitor am Hoftheater in München geworden war. Berend hat eine ziemlich lebhafte Konzert-, besonders Begleit-Tätigkeit entfaltet. 1914 war er mit Klenau dem Freiburger Stadttheater verpflichtet.

Schluß des Blattes am 5. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 26. Februar, des nächsten Heftes am 11. März.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Winternitz, A., Op. 17: Falterlieder Heft 1—7. Je 1.50 Mk. Bote & Bock, Berlin.

Sulzbach, Emil, Op. 38: Zur Trauung. 1 Mk. Baselt, Frankfurt a. M.

Schillings, Max, Op. 33: Die Perle. Klavierauszug 3 Mk., Partitur 5 Mk. Jatho-Verlag, Berlin.

— Op. 34: Vier Zwiegespräche. Ebenda.

Kremser, Ed.: Wiener Lieder und Tänze Band I. Gerlach & Wiedling, Wien.

Schwanzara, Hans, Op. 5: Drei Lieder. Je 2 Mk. Verlag Pflüger, Karlsruhe.

Wendland, Waldem.: Lieder und Gesänge. Stahl, Berlin.

Dannehl, Franz, Op. 73: Deutsche Kinderlieder Heft 1—5. Je 2 Mk. Zierfuß, München.

Friebel, Paul, Op. 7: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung Band II. 5 Mk. Polyhymnia, Breslau.

Reuter, Fritz: Mädchen und Vogel 1.70 Mk. Beutel, Leipzig.

— Igel und Agel. 2 Mk. Ebenda.

Bücher.

Weißmann, Adolf: Die Primadonna. Cassier, Berlin.

Ziegler, Benno: Placidus von Camerloher. Druck von Datterer, Freising. (Diss.)

Krug, Walther: Die neue Musik. Geh. 5 Mk., Halbleinen 8 Mk. Rentsch, Erlenbach.

ALFRED RAHLWES

Rahlwes' Lieder sind Schöpfungen eines nicht alltäglichen Talentes, das in kleinerem Kreise längst hohe Anerkennung fand. Alle nach Neuem suchenden Sänger und Sängerinnen werden sie mit eigenem Gewinn kennen lernen.

Op. 5. **VIER GEDICHTE** von **Friedr. Hebbel** für eine Singstimme mit Klavier. E. B. 5094 . . . . 3 M.
Nr. 1. Süße Täuschung „Oft, wenn bei der Sterne Schein" — 2. Ein Bild aus Reichenau „Auf einer Blume, rot und brennend" — 3. Rose und Lilie „Die Rose liebt die Lilie" — 4. Der junge Schiffer „Dort bläht ein Schiff die Segel".

Op. 8. **VIER LIEDER** für eine Singst. mit Klavier. E. B. 5095 3 M.
Nr. 1. Wiegenlied „Vor der Türe schläft der Baum" (Detlev von Liliencron) — 2. Der Handkuß „Viere lang, zum Empfang" (Detlev von Liliencron) — 3. Scherzo „Es ist kein Wind von holdrer Art" (Otto Julius Bierbaum) — 4. Rosen „Als ich im kurzen Röckchen ging" (Otto Julius Bierbaum).

Op. 12. **SECHS LIEDER** für eine Singst. mit Klav. E. B. 5096 4 M.
Nr. 1. Das Kornfeld „Als die Saat der Erd entsprossen" (Detlev von Liliencron) — 2. Tanzlied „Es ist ein Reihen geschlungen" (Otto Julius Bierbaum) — 3. Weißer Jasmin „Bleiche Blüte, Blüte der Liebe" (Carl Busse) — 4. Schwerer Abschied (Aus Hoffmann von Fallerslebens Schlesischen Volksliedern) „Wie betrübt und traurig" — 5. Lenzestrost „In meines Vaters Garten" (Karl Henckell) — 6. Die Verschmähte „Komm ich längs der grünen Weide" (Gustav Falke).

Op. 13. **SECHS LIEDER** für eine Singst. mit Klav. E. B. 5097 4 M.
Nr. 1. Der Mutter Leid „Was weinest du so verlassen" (Karl Henckell) — 2. Ueber ein Ständelein „Dulde, gedulde dich fein!" (Paul Heyse) — 3. Schneider-Courage (Aus des Knaben Wunderhorn, 1806) „Es sind einmal drei Schneider gewes'n" — 4. Marie „Wie sind deine Lippen so rot, Marie" (Martin Boelitz) — 5. Don Fadrique „Don Fadrique bringt ein Ständchen" (Conrad Ferdinand Meyer) — 6. Mädchenlied „Nun ist vorüber die ruhige Zeit" (Agnes Miegel).

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Das System „Energicus"

von Theodorich Rüttler.[1]

Kein Instrument mehr!! **Glänzende eigene Gutachten!!**

In kürzester Zeit erlernbar, auf Wunsch in noch kürzerer.

Mit vielen in den Text aufgenommenen Stilproben aus meinem hervorragenden Werk:

„Wie werde ich Klaviertitane?"

Der Wille ist Alles!! Die Begabung nichts!! Trommeln gehört zur Musik!!

„Das Pfeifenrauchen wird von Pianisten als spießbürgerlich empfunden und daher weniger gepflegt. Die Zigarette ist für klavierübende „Kettenraucher" umständlich und zeitraubend, im Uebermaß auch stark gesundheitsschädlich. Das beste Rauchmittel ist für den Virtuosen und solche, die es werden wollen, die solide Zigarre."

Nun erst nachdem ich diese ewige, nie verwesende Weisheit, die mir eines Nachts wie das Ei des Kolumbus vom Herzen fiel, entdeckt und auf das unbeschriebene Blatt, das die Welt bedeutet, gebracht hatte, wird die „bisher kritisch gerunzelte Stirn entglättet" und eine Welt von werdenden Virtuosen — denn in einem jeden schlummert ein „neugebackener Kunstjünger oder eine jubelnde Musikstudentin" — atmet auf. Nicht länger darf ich deshalb mehr „in der Natur die verlassensten Pfade wandeln", sondern heraustreten aus meiner Einsamkeit, um den „Preisgesang der Schleuderkunst von Händen und Füßen" hinauszustoßen in eine Welt von Banausen, in der wir, ich und die meinesgleichen, lediglich gewertet werden „als tobsüchtige Tastenklopfer mit langmähnigem Haarschopf", die „die besten Familienromane" liest, in denen der Klaviervirtuos „als weichlicher, lebensuntüchtiger Mensch geschildert wird, dessen schäbiges Aeußere und brotlose Künste von jeder Schreibgewerblerin, die ihr Publikum kennt, in so interessanten Gegensatz zu irgendeinem feudalen Herzensbrecher in Gigerltracht gebracht werden?" (Ich bemerke hier gleich, daß solche Sätze nur Sache des Willens, erlangbar durch mein System, sind.) Nun zum Preisgesang. Aber nicht mein Werk als Ganzes biete ich hier — das wäre zu viel der „himmlisch schmeckenden Schlagsahne" — „sondern die Anzahl der Rosinen, die der Meister (das bin ich) in seinen Gedankenteig gestreut". So geht hinaus, ihr meine Rosinen, als Leitsätze, gegraben ins Erz tönender Schellen.

§ 1. Kaufe dir Hammer, Säge und Zange und zerlege damit deine Hände in Gelenke, Sehnen, Bänder und Muskeln. Bearbeite diese nach meinem neuen Fingerspottsystem und nach der Länge und Breite. („Autosuggestiv-gymnastische Methode des Handschulungsverfahrens.")

§ 2. Lasse die so behandelten, in § 1 genannten Teile deiner Hand unter Einsetzung deiner ganzen Willensenergie (siehe mein System „Energicus") wieder zusammenwachsen.

§ 3. Schlage dich abwechselnd mit einem Holz- und einem Eisenhammer so lange auf den Kopf, bis du Dur von Moll unterscheiden kannst („ärztlich empfohlene Uebungstherapie für Gehirnbeschädigte").

§ 4. Gewöhne dich dann, mit dem rechten Ohr nur Dur, mit dem linken nur Moll zu hören, dann wirst du frühzeitig lernen, die Ohren nicht mehr zu verwechseln.

§ 5. Verbinde alle deine körperlichen Bewegungen wie Waschen, Klavierspielen, Essen usw. mit Fingerübungen. Trainiere „zwischen den Tagesgeschäften, beim Lesen, auf einsamen Spaziergängen (einzelne Uebungen sogar unbemerkt auf der Straße!)" und im Schlafe. Lerne überhaupt im Schlafen zu wachen und im Wachen zu schlafen, dann wirst du ein vollendeter Virtuos, wie ich ihn sehe. („Ständiges Eingespieltsein. Wegfall stundenlanger Einspielungen.")

§ 6. Laufe täglich 60 Minuten auf den Händen und zwar

a) mit ausgestreckten Fingern (20 Minuten),

b) mit im Mittelgelenk eingeknickten Fingern (20 Minuten),

c) mit im Vordergelenk eingeknickten Fingern (20 Minuten),

d) hüpfe eifrig von einer Hand auf die andre als beste Vorübung für das sogenannte „Körperstaccato" (ges. gesch.). („Möglichkeit, auch ohne Klavier oder ein anderes Instrument sich technisch zu vervollkommnen.")

§ 7. Wende besondere Sorgfalt auf die Ausbildung des „trillo furioso", der durch wirbelndes Drehen des Körpers und abwechselnden Anschlag mit beiden Handflächen einerseits und dem eigentlichen Sitz für Ritte (podex pianisticus specialis) andrerseits zustande kommt. Dieser Triller muß spielend aus Aermeln und Hosen geschüttelt werden.

§ 8. Um zu dem Traum jedes Tastenbeflissenen, dem virtuosen Schnellspiel, zu gelangen, verdoppele jeden Tag das Tempo. In zehn Tagen wird dich kein Spieler mehr einholen. Spiele aber nicht so schnell, daß der letzte Ton den ersten überholt, weil das zu metrischen Komplikationen führen würde.

§ 9. Uebe fleißig Spann- und Dehnübungen in den einzelnen Händen (siehe auch § 1), bis du mit einer Hand eine Quinquagecime greifen kannst. Dadurch bist du bald in der Lage, jedes (nicht mehr als 5stimmige) Stück nur mit einer Hand zu spielen und du erreichst so allmählich nach gründlich durchgeführten Spannübungen deines Brustkastens (siehe Sonderbroschüre) die Kunst, allein Konzerte an zwei Klavieren auszuführen. Durch Uebersetzen der Hände kannst du dabei dein Publikum maßlos verblüffen.

§ 10. Wenn du alles dies erstrebt hast, kaufe dir ein Instrument!

a) Setze dich daran, mit dem Gesicht nach dem Instrument hin. (Das sogenannte Rittlingsspiel, mit dem Rücken gegen die Tastatur, wird in einer Sonderbroschüre „Contra-Energicus" behandelt werden. Die Vereinigung beider Spielarten ist bereits in § 7 aufgezeigt.)

b) Laß alles um dich versinken.

c) Uebe die Wunderwerke hehrster Tastenverwertungskunst zunächst nur vom technischen Standpunkt aus, betrachte sie „als Jagdgründe für technische Kniffligkeiten". Deshalb spiele die Beethoven-Klaviersonaten z. B. von hinten, die Mendelssohnschen „Lieder ohne Worte" etwa von der Mitte ausgehend mit der rechten Hand vorwärts, mit der linken Hand rückwärts und umgekehrt. Versuche auch den Rhythmus für jede Hand mit dem entsprechenden Ohr mitzuwackeln. Stelle dich dabei richtig ein; für Chopins a moll-Etüde Op. 25 Nr. 11 folgendermaßen: „Zunächst Einstellen der Fantasie auf die Hauptgruppe. Rechts: schwirrender Flügelschlag. Links: starrgemessenes Befehlsthema." „Einstellen auf die technischen Erfordernisse: leichter Fingerschlag; Kreisdrehungen als Propeller zum Gleitflug nach abwärts; fest aufgeiezte Finger, Akkordhandstellung als Höhensteuer nach oben." Merke dir dabei: Besser eine Laus im Kohl als gar kein Fleisch, — besser ein paar handfeste Phrasen als gar kein Kohl.

§ 11. Verschließe dich vor der Welt ohne Haß, dann wirst du ein Einsamer (wie jeder große Künstler) werden.

§ 12. Lerne frühzeitig trommeln. Anleitung für eine verblüffende Reklame (Motto: „Das Publikum ist noch dümmer") nur durch mich oder direkt vom Verlag „Energicus".

„Würde sich bei Empfangnahme dieses Uebungszettels auch nur die Spur leisesten Erstaunens, fernster Enttäuschung in den Zügen des oder der Ratsuchenden malen, so müßte der Verfasser seinerseits die mehr deutliche, als liebenswürdige Erklärung abgeben: „Mein lieber Freund! (oder auch:) Mein hochverehrtes Fräulein! Sie haben sich mit Ihrem Entschluß übereilt, Sie und die Kunst passen nicht zusammen, leben Sie gefälligst wohl!...!"

[1] Unsere Absicht, zum 17. Februar 1920 eine Sonderausgabe der N. M.-Z. herauszugeben, ist leider an der Ungunst der Zeit gescheitert. So bringen wir unseren Lesern nur eine Kostprobe von dem, was wir zu geben gedachten. D. Schr.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 12

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte) Mark 6.—. / Einzelhefte Mark 1.20. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand in Deutschland und Oesterreich Mark 27.60, im übrigen Ausland Mark 30.— jährlich.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Das Kunstlied und sein Text.

Von Wilhelm Dauffenbach (Worringen b. Köln).

Auf die Frage „Woher der Wertunterschied bei den Liedkompositionen Schuberts“ finden wir eine doppelte Antwort: der musikalische Genius hat in einer schlechten Stunde versagt — oder: die Schuld liegt am Text.

Auf den ersten Grund ging der Aufsatz „Ueber Liedertexte und Liedkompositionen“ ein (N. M.-Z. 40, 293). Allzu einseitig ist dort auf das Versagen der künstlerischen Kraft hingewiesen. Im Gegensatz dazu müssen wir festhalten, daß bei einem so begnadeten Meister wie Schubert die Ursache weit öfter im Gedicht als in der Disposition des Komponisten zu suchen ist.

Gewiß, Schubert war eine Singvogelnatur, die sich sorglos in Liedern ergoß. Man darf wohl annehmen, daß er manchem Text die in seinem eigenen Innern schlummernden Melodien und Harmonien gewissermaßen angezogen hat wie ein unpassendes Kleid, d. h. er hat das Gedicht nicht „erlebt“ und in seinem Gehalt nicht erfaßt. Bei den meisten Liedern jedoch trägt die Poesie die Schuld an dem Mißverhältnis zwischen Wort und Ton.

Nur wenige von den Ursachen können wir hier darlegen. Zunächst muß man sich klar sein, welches das eigentliche Gebiet der verschiedensten Künste ist. Für unseren Zweck wollen wir mit folgenden knapp gefaßten Grundsätzen vorlieb nehmen: Aufgabe der Dichtung ist es, den Menschen in seinem Handeln zu schildern; die bildende Kunst zeigt uns seine Erscheinung; die Musik offenbart uns das innere Empfinden, sie ist ganz auf das Innenleben gerichtet. Poesie und Malerei dürfen natürlich nicht das Aeußere allein schildern, sondern dieses muß Ausdruck des inneren Menschen sein (vergl. den Begriff des „Expressionismus“). Aber mehr als diese Künste bietet die Musik das Innenleben dar — ihr Gebiet ist also stofflich enger umgrenzt — nicht zu ihrem Nachteil!

Der Berührungspunkt der Dichtkunst und Musik ist also: das innere Empfinden des Menschen. Jene Dichtungen, die das innere Erleben widerspiegeln, sind also für die Musik der geeignetste Stoff; also lyrische Gedichte, die in schlichten Worten die Gefühle darlegen; ferner Balladen, die einen Ausdruck innerer Empfindungen bieten (Erlkönig).

Ungeeignet sind Gedankenlyrik (Schillers Spaziergang) und Texte von deklamatorischem Charakter sowie Naturschilderungen (Droste-Hülshoff).

* * *

Nehmen wir einige Beispiele. — Das im genannten Aufsatz erwähnte Fischermädchen:

> Du schönes Fischermädchen,
> treibe den Kahn ans Land;
> komm zu mir und setze dich nieder,
> wir kosen, Hand in Hand.

Für einen Musiklaien scheint es ein sangbares Lied: einfache Strophen, schlichte Sätze, natürliche Ausdrücke. Prüfen wir den Inhalt auf seinen musikalischen Gehalt, d. h. die Seelenstimmung, so finden wir nur Tändelei, nichts von tiefen Gefühlen. Diese Erkenntnis wird in den folgenden vier Versen bestätigt:

> Leg an mein Herz dein Köpfchen
> und fürcht' dich nicht zu sehr;
> vertraust du dich doch sorglos
> täglich dem wilden Meer.

Von innigem Empfinden kann hier keine Rede sein; es ist keine Liebe, die hier spricht, nicht einmal ehrliche Zuneigung, sondern nur Spielerei.

> Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
> hat Sturm und Ebb' und Flut,
> und manche schöne Perle
> in seiner Tiefe ruht.

Das ist eine nüchterne Selbstkritik und Eigenbelobung des Dichters in fast ironischer Form.

Was bleibt an musikalischem Gehalt? etwas kokettes Verlangen nach der Fischerin; tiefere Gefühle werden nicht einmal angedeutet — der Schluß zerstört jede Illusion eines lyrischen Ergusses.

Ergo: der Text ist „deklamatorisch“, für ein Lied ungeeignet. Mithin konnte Schubert den Worten keine musikalische Form von tiefem Wert geben. —

Ein Beispiel für Naturschilderung ist Schillers Erwartung:

> Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
> hat nicht der Riegel geklirrt?
> Nein, es war des Windes Wehen,
> der durch die Pappeln schwirrt.
> O schmücke dich, du grünbelaubtes Dach,
> du sollst die Anmutstrahlende empfangen,
> ihr Zweige, baut ein schattendes Gemach,
> mit holder Nacht sie heimlich zu umfangen,
> und all ihr Schmeichellüfte, werdet wach
> und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen,
> wenn seine schöne Bürde, leicht bewegt,
> der zarte Fuß zum Sitz der Liebe trägt.

In den folgenden Strophen glaubt der Liebende, die Ersehnte zu hören, aber es ist ein Vogel, der Schwan, eine fallende Frucht, die den Nachtfrieden belebt.

Die musikalische Idee ist: Sehnsucht nach der Geliebten. Legen wir unsere oben genannte Einteilung zugrunde, so müssen wir auf das Gedicht alle drei Formeln anwenden: Deklamation, Naturschilderung und Offenbarung innerer Gefühle. Die Naturschilderung nimmt aber einen so breiten Raum ein, ist ein so wesentlicher Teil der Dichtung, daß Schubert ihr mit Recht nachgeht. In einer Fülle von Melodien und Harmonien malt er die einzelnen Vorgänge so genau, wie es auf dem Klavier kaum besser geschehen kann. Seine zauberhaften Melodien berücken unser Ohr — und doch: das Lied als Ganzes befriedigt uns nicht: Musik soll nicht die Natur malen, noch weniger als die Malerei sie mit photographischer Treue wiedergeben soll. Die Kunst vergißt dann die Seelenschilderung, die Einwirkung auf unser Gemüt, und fügt damit sich selbst den größten Schaden zu. Auch bei Schuberts „Erwartung“ kommt der seelische Gehalt nicht genügend zum Ausdruck; notwendigerweise! denn Schiller geht wohl von einem musikalischen Gedanken aus und läßt ihn als Unterton durch das ganze Gedicht

klingen, aber er führt ihn nicht weiter durch, sondern spinnt die Situation in rhetorischer Weise weiter, indem er äußere Begebenheiten erzählt, die der inneren Erwartung keine neue Wendung geben. Für die Musik steht das Gedicht von Anfang an auf dem toten Punkt. (— Wir wählen hier und im folgenden mit Absicht kräftige Ausdrücke, damit man die Unterschiede deutlich begreift. —)

Fügen wir zur weiteren Erklärung über Naturschilderung einige Verse aus Goethes „Willkommen und Abschied" hinzu:

. . . der Abend wiegte schon die Erde,
und an den Bergen hing die Nacht:
schon stand im Nebelkleid die Eiche,
ein aufgetürmter Riese, da,
wo Finsternis aus dem Gesträuche,
mit hundert schwarzen Augen sah.
Der Mond von einem Wolkenhügel
sah kläglich aus dem Duft hervor . . .

Hier muß man der Musik entschieden zurufen: Halt! in diesen Teil des Dichtergartens hast du keinen Zutritt mehr! Hier könnte Schwind seinen Zauber entfalten, seines Freundes Macht ist hier zu Ende. Und doch hat Schubert sich an dieses Gedicht gewagt! Das Wagnis ist mißlungen. Schubert gibt uns die drängende Hast, die eilende Liebe — aber er reitet mit verbundenen Augen und sieht nichts von den grausenden Gespenstern, die lautlos vorüberhuschen, aber unsere Pulse rascher schlagen lassen, wenn wir dem Dichter folgen, der unsern Augen zeigt, was das Ohr nicht vernehmen kann. Die Musik darf sich hier nicht auf das ungestüme Drängen beschränken, denn die wohl in der ganzen Literatur einzig dastehende Schilderung der Nacht macht einen wesentlichen Teil des Gedichtes aus. Unmöglich aber ist es, in Tönen auszudrücken, wie die Nacht an den Bergen hängt, oder vor unserem geistigen Auge die Eiche im Nebelkleid — ein aufgetürmter Riese — erstehen zu lassen usw. Darum ergibt sich der Schluß:

Hier ist die Musik am Ende ihrer Herrschaft angelangt. Solche Gedichte sind für sie ein Kräutchen Rühr-mich-nicht-an, denn bei einer Vereinigung verlieren beide: Gedicht und Musik.

Goethes „Auf dem See" enthält ebenfalls Verse, die musikalisch gar nicht zu erfassen sind:

Auf der Welle blinken
tausend schwebende Sterne;
weiche Nebel trinken
rings die türmende Ferne;
Morgenwind umflügelt
die beschattete Bucht,
und im See bespiegelt
sich die reifende Frucht.

Diese Verse können dem Maler als Vorwurf dienen, nicht dem Musiker, er kann sie nicht illustrieren. Schuberts anmutige Musik ist dem Text nicht kongenial. —

Wie aber kommt's, daß Gedichte von geringerem literarischen Wert nicht selten die höchsten musikalischen Erzeugnisse beeinflussen?

Betrachten wir Heines „Doppelgänger":

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
in diesem Hause wohnte mein Schatz;
sie hat schon längst die Stadt verlassen,
doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

„Nüchterne Worte," sagt man, „ohne hohen literarischen Wert, gereimte Prosa." — Das Gedicht würde Heines Ruhm nicht begründet haben.

Aber der musikalische Gehalt?

Ein Verzweifelnder (da kann die Musik in Seelenqualen sich ergehen, und Schmerz läßt sich leichter in Worten oder Tönen wiedergeben als Freude) sieht das Haus seiner Geliebten (schmerzliche Erinnerung, gemischt mit Trauer ums verlorene Glück).

Da steht auch ein Mensch
und starrt in die Höhe
und ringt die Hände
vor Schmerzensgewalt.

Vermehrter Schmerz, Eifersucht wird geweckt. Der Sturm der Gefühle nimmt zu und scheint den Höhepunkt zu erreichen.

Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe,
Der Mond zeigt mir meine eig'ne Gestalt.

Bei dieser Erkenntnis packt den Verzweifelnden das Entsetzen. Es ist ein dramatischer Streit der Gefühle, der in der letzten Strophe in höchsten Schmerzensausbruch und dann (bei Schubert) in dumpfe Resignation endet:

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
was äffst du nach mein Liebesleid,
das mich gequält auf dieser Stelle
so manche Nacht, in alter Zeit?

Bei Heine ist das Schmerzensmotiv fast zur Fratze entstellt. Spitzweg würde bei reichlichem Mondschein die beiden Nebenbuhler in harmloser Satire malen, daß wir schmunzelnd sein Gebilde betrachteten. Schubert faßt die Situation bitter ernst, hochdramatisch und erreicht damit eine Erschütterung unserer Seelenkräfte. Beachtenswert ist auch, daß er eine musikalische Deklamation von großer Realistik anwendet und in den begleitenden Akkorden ausschließlich die Seelenstimmung malt mit ihren wechselnden Gefühlen (siehe die schnell wechselnden *fff* und *ppp*, Bezeichnungen, die bei unserem Meister sonst kaum vorkommen!).

Das Gedicht hat einen tiefen musikalischen Gehalt; mag das Textwort noch so banal klingen. Ohne Zweifel hätte Schubert dieselbe Leistung vollbracht, wenn er ein literarisch minderwertigeres Gedicht oder gar Prosa zugrunde gelegt hätte. Er ist eben von dem Stoff ergriffen, weil er musikalisch ist: menschliche Gefühle. —

Was literarisch wertvoll ist, kann also von geringem Wert für die Musik sein, während minderwertigere Gedichte dem Tonkünstler oft sehr willkommen sind. Auch nicht die äußere Form ist für den Musiker maßgebend. Er liebt ja wohl einfachen Strophenbau und geht künstlichen Formen gern aus dem Wege, wenngleich wir gerade bei Schubert eine große Anzahl verschiedener Gedichtformen (altgriechische Strophen und Hexameter) glücklich vertont finden. Versmaß und Strophenbau des Gedichtes haben für die Vertonung eben eine minder wichtige Bedeutung.

* * *

Naturschilderungen sind für die Musik nicht geeignet! Und doch sind die Albums unserer Dilettanten voll von rauschenden Bächlein, Mühlen im Walde, von Alpenglühen und Klosterglocken. Diese „Salonmusik"[1] hat mit wahrer Kunst nichts zu tun: es ist Nachahmung von Naturlauten auf Instrumenten — es sind Klänge fürs Ohr, nicht fürs Gemüt. Die Naturlaute dürfen nur dann nachgeahmt werden, wenn sie seelische Gefühle erregen sollen (Beethovens Pastorale), oder wenn sie als Illustration dem musikalischen Werke eingegliedert sind (Haydns Schöpfung, Jahreszeiten; dramatische Musik und Lieder — so gibt das Bächlein in Schuberts Müllerliedern die Begleitung und zugleich die Grundstimmung zu mehreren Liedern). Niemals aber darf die Naturschilderung Selbstzweck sein.

Die Erfahrung lehrt uns jedoch, daß auch der große Meister sich an Texten versucht, die für ihn unpassend sind. Wir nennen hier nur zwei Gründe:

Der Musiker entbehrt der nötigen literarischen und ästhetischen Bildung (z. B. Schubert). Er nimmt den Text, der ihm gefällt, oder den wohlmeinende Freunde ihm geben. Er fragt nicht viel nach dem musikalischen Gehalt. — Häufig nimmt der Tonkünstler literarisch wertvolle Gedichte. Aber auch das ist verfehlt, wie wir gesehen haben, man muß den musikalischen Maßstab anlegen. Würde dieser Grundsatz mehr beachtet, so wäre der Komponist vor manchem Mißerfolg bewahrt. Es kommt ja nicht darauf an, daß eine Melodie zu den Worten gefunden wird, sondern daß beide zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen. Auch einen Zeitungsartikel kann man „in Musik setzen", die ehemaligen Heeresberichte mit Orchester und Orgel, mit Chören und Solostimmen der staunenden Welt bekannt machen, aber ein Kunstwerk wird man auf

[1] Bezeichnend ist es, daß man dafür das Wort „Salon" entlehnen mußte. Gediegene Musik für engere Kreise hat den guten deutschen Namen „Kammermusik".

diese Weise nie und nimmer schaffen — es fehlt eben der seelische Inhalt.

Warum aber finden wir musikalisch wertlosere Gedichte auch von Künstlern vertont, die mit einer gediegenen Allgemeinbildung ausgerüstet sind (z. B. Schumann)? Diese Frage bringt uns auf den zweiten Grund:

Es reizt eben jeden Künstler, spröden Stoffen gegenüber seine Zaubermacht zu erproben. Je schwieriger die Aufgabe, desto größer die Freude, wofern die Hindernisse nur nicht unüberwindlich sind. Ueber die Behandlung von scheinbar ganz untauglichen Stoffen (z. B. bei Cornelius und Wolf) werden wir vielleicht ein anderes Mal einige Worte sagen. — Dieses Tasten und Suchen ist für die allgemeine Arbeit eines mit gesunder Schaffenslust begabten Komponisten nicht verloren. Im Gegenteil. Er lernt dadurch mehr, als wenn ihm die Musik stets mühelos aus der Feder fließt. Will er ein wahres Meisterwerk schaffen, dann weiß er eben, wo seine Grenzen sind. Aber festhalten müssen wir: es ist von besonderem Reiz, sich in den Grenzgebieten aufzuhalten. Eine solche Arbeit scheint mir Schuberts „Erwartung" zu sein.

Bei jedem einzelnen Lied kann man es nicht nachspüren, weshalb das Genie sich nicht immer in gleicher Kraft zeigt; das würde zu unnützer Tüftelei führen. Gefährlich aber ist es, wollte man bei einem weniger guten Kunstwerk stets den Schluß ziehen: hier hat der alte Homer wieder einmal geschlafen.

Untersuchen wir lieber, ob nicht die Schuld am Wortlaut und Inhalt des Gedichtes liegt. Dann werden wir oft erkennen, daß der Künstler unmöglich Besseres bieten konnte. Ja, vielleicht geht uns erst dann die rechte Hochschätzung des Genies auf, wenn wir sein Ringen mit dem Stoff verstehen.

Ueber Stellung und Bedeutung von Kirchenmusik und Kirchenmusikern im neuen evangel. Deutschland.

Von H. Oehlerking (Elberfeld).

Zur Zeit der Reformation und in den ersten Jahrhunderten der neu gegründeten Kirche war es der Choral im besonderen, die geistliche Musik im allgemeinen, durch die die Herzen Vieler für Luthers Lehre gewonnen wurden. Neue Stürme und Gefahren drohen der evangelischen Kirche. Ueber kurz oder lang wird es zur Trennung von Staat und Kirche kommen. Mit allem Eifer wird an der neuen Verfassung der Landeskirchen gearbeitet. Wenn die Kirche daran denkt, daß Sang und Klang in ihrem geweihten Raum Wortverkündigung, Anbetung und Missionstätigkeit zugleich bedeuten, so wird sie auf die gelinde, herzgewinnende, treue Helferin der Musica sacra nicht verzichten können und wollen. Wenn wir den gegenwärtigen Stand der geistlichen Musik innerhalb des Gotteshauses betrachten, so sehen wir einen beklagenswerten Zustand gänzlichen Verfalles. Wo sind Luthers, den reich entwickelten Formen der katholischen Kirche nachgebildete deutsche Messen, Vespern und sonstige liturgische Sätze geblieben, wo die Kirchenchöre, die allsonntäglich klassische Gesänge, Kantaten der Großmeister unserer Literatur (S. Bach!) erklingen ließen zur Erbauung der Gemeinde, zur Ehre Gottes! Wahrlich: das schöne, reiche Erbe unserer Väter und Meister ist schlecht gehütet, verwahrlost worden. Ein kümmerlicher Rest eines hohen Schatzes geistlicher Musik fristet ein jammervolles Dasein. Durch das ganze Kirchenjahr hindurch erklingt dieselbe eintönige, meist ohne innere Anteilnahme gesungene Liturgie, aus welcher — es ist kaum zu glauben! — sogar das ganz unliturgische „Und Friede auf Erden" von dem russischen Tondichter Bortniansky als Bruchstück aus dessen bekannter großen Doxologie auftaucht. Selten trifft man auf dem Lande Kirchenchöre an, deren Aufgabe es ist, den Gottesdienst regelmäßig zu vertiefen und zu verschönen. In vielen Städten liegen diese Verhältnisse nicht viel günstiger. Die Stätte meiner Wirksamkeit (Elberfeld) hat eine lutherische Gemeinde von etwa 60000 Seelen. Ein einziger Kirchenchor ist vorhanden, der an hohen Festtagen bald in dieser, bald in jener Kirche auftritt, einige mehrstimmige Gesänge vorträgt oder eine liturgische Feier (mit drei bis vier mehrstimmigen Liedern) veranstaltet. Evangelische Kirchen, die im gottesdienstlichen Rahmen Messen, Vespern, Kantaten darbieten, gibt es nur ganz vereinzelt (Leipzig, Dresden).

Wie die geistliche Musik erstarb, da, wo sie einst blühendes Leben fand und weiterpflanzte, so ging auch nach und nach das Ansehen derer, die sie hegten und pflegten, dahin: dasjenige der Kirchenmusiker, Organisten, Kantoren, Chordirigenten. Seit etwa 125 Jahren zählen sie rechtlich zu den niederen Kirchendienern. (Siehe allgemeines Landrecht von 1794 Teil II Titel 11 Abschnitt VII § 550 u. f.; ferner Synodal- und Kirchengemeindeordnung von 1873 § 21!) Diese amtliche Geringschätzung wurde zur Quelle tiefer Verbitterung. Der Organist und Kantor sah sich bald jeder Bewegungsfreiheit beraubt. In zahlreichen Fällen hing es von dem Wohlwollen, dem Ermessen des Geistlichen ab, wenn es galt, geistliche Musik in den Dienst von Gottesdienst und Gemeinde zu stellen. Oft sah der Kirchenmusiker sein künstlerisches Schaffen einem Kollegium unterstellt, das durchaus nicht in der Lage war, seine Arbeit richtig zu beurteilen. Gewöhnlich setzten sich die Mitglieder des Chores aus den einfachsten Kreisen des Volkes zusammen, selten kam es jemand aus besserem Stande in den Sinn, dem Kirchenchor beizutreten und sich für seine Unternehmungen zu interessieren.

Noch schlechter als das Ansehen war und ist die Besoldung der Kirchenmusiker. Bekommt z. B. ein Küster in Berlin einschließlich Wohnung 4000 Mark Gehalt, so bezieht der Organist derselben Kirche höchstens 1200 Mark. Für zwei Sonntagsgottesdienste und weitere Nebengottesdienste (in der Woche, in der Passionszeit) zahlt man in der Stadt vielfach noch 300 bis 500 Mark, auf dem Lande 150 bis 200 Mark.

Wenn den von mir geschilderten Uebelständen nicht durch die neue Verfassung gründlich abgeholfen wird, so hat die Kirche und das ganze Gemeindeleben, das in manchen Gegenden so schon mehr oder weniger erstarrt, eingeschlafen ist, den größten Schaden davon. Wie kann und muß geholfen werden, damit Kirchenmusik und -musiker zu der Stellung und Bedeutung wieder gelangen, die ihnen gebühren? Ein Blick in die Vergangenheit, die ersten Jahrhunderte der Reformation läßt einfach und deutlich die Wege zeigen, die zu beschreiten sind, um bessere Zeiten herbeizuführen, wo die Besten, die geistig Gebildeten sich ebenso von der Kirche und ihrem Kult angezogen fühlen als wie sie sich u. a. in dem Theater und dem Konzertsaal, soweit man dort echte Musikkultur treibt, wohl fühlten und innere Bereicherung fanden. Vor allem wird es nötig sein, der Kirchenmusik einen weit breiteren Raum in den gottesdienstlichen Handlungen anzuweisen und ebenso eifrig für schönes, ausdrucksvolles Singen zu sorgen. Jede Kirche hat je nach den besonderen Verhältnissen ihren eigenen, ein- oder mehrstimmigen Chor, der möglichst allsonntäglich auftritt. Wenn nach Trennung von Kirche und Schule der Choral durch den Schulgesangunterricht wenig oder gar keine Pflege mehr finden wird, hat die Kirche sich seiner anzunehmen, vielleicht in der Form, daß die Kinder in oder neben dem Konfirmandenunterricht Unterweisung im Choralsingen sowie im Vomblattsingen erhalten, damit sie imstande sind, leichtere Sätze (agendarische Formen u. dergl.) vom Blatt abzusingen. Durch solch gut gepflegten Kindergesang und künstlerisch geschulten Kirchenchor ist leicht ein fürs ganze Kirchenjahr ausreichendes de tempore nebst weiteren Gesängen aus dem klassischen Schatz geistlicher Musik zu gewinnen. Zu diesem neuen eisernen Bestand würden gehören: Messen, Vespern, liturgische Formen von M. Luther oder nach seinem Vorbilde neu geschaffen, klassische Tonsätze eines Heinrich Schütz u. a., Kantaten von Sebastian Bach u. dergl. mehr.

Zu beseitigen wäre sodann die „soziale" Not der Organisten; sie verschwindet nicht als „Organistennot" durch Einrichtung

von Sonderkursen, in denen man Frauen zu Organistinnen ausbilden will. Durch diese Einrichtung läuft die Kirche Gefahr, einen Dilettantismus zu züchten, der ihr sehr viel schaden kann. Man besolde den Kirchenmusiker zeitgemäß und ausreichend, daß er, um leben zu können, nicht Zeit und Kraft in anderen Berufen — Lehrerberuf, Privatmusiklehrer — zu vergeuden braucht. Die Kirche wird dann genug begabte und tüchtige Organisten finden, die ihren Platz vor der Orgel voll und ganz ausfüllen. Zugleich gewähre man ihnen Sitz und Stimme im Presbyterium; eine alte, sehr berechtigte Forderung, deren Gewährung seltsamerweise bislang stets an dem Widerstand der Geistlichen scheiterte, wie denn überhaupt — tausenderlei Erfahrungen haben es gelehrt! — gerade die Geistlichen wenig Verständnis für die Wünsche und Forderungen derer zu haben scheinen, die mit ihnen zusammen am und im Dienst kirchlicher Gemeinden stehen: der Organisten und Kantoren. Da von dieser Seite her wenig oder nichts zu hoffen war und ist, haben sich am 18. August 1919 in Berlin die bisherigen kirchenmusikalischen Vereine zu einem bis ins Einzelne hinein organisierten „Landesverband evangelischer Kirchenmusiker Preußens" zusammengeschlossen; er wird nicht ruhen und rasten, bis er seine idealen und realen Wünsche und Forderungen verwirklicht sieht. Soweit es unsere Leser interessiert, führe ich hier einige seiner Richtlinien an. Bewerber für Stellen mit höheren, künstlerischen Ansprüchen müssen das Abgangszeugnis vom Akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin besitzen oder das Zeugnis der staatlichen Prüfungskommission. Für diese Gruppe der Organisten ist in Zukunft zu erstreben: Abiturium, 6 Semester Universitätsstudium mit abschließender Promotion. Das Universitätsstudium umfaßt Musikwissenschaft, Kirchengeschichte, Hymnologie, Liturgie, Philosophie. Der Kirchenmusiker im Schulamt erhält die Ausbildung durch den wahlfreien Seminar-Musikunterricht oder auf der Fachschule, die später an seine Stelle tritt. Die Befähigung wird nicht durch die Lehrerprüfung erworben, sondern vor einer Kommission, bestehend aus einem Musiksachverständigen des Konsistoriums, einem praktisch sich bewährten Kirchenmusiker und dem Seminar-Musiklehrer.

Die akademisch gebildeten Kirchenmusiker erhalten die Amtsbezeichnung „Kirchenmusikdirektor", wie es in Sachsen üblich ist. Bei guten Leistungen kann dieser Titel auch anderen Organisten zuerkannt werden.

Als Schlichtungs- und Sachverständigenausschuß besteht ein Kirchenmusikerrat. Auch wird ein geschäftsführender Ausschuß gebildet, zu welchem zwei akademisch gebildete und drei Kirchenmusiker mit Schulamt gehören.

Ein neues Verbandsorgan „Die Kirchenmusik" ist ins Leben gerufen; es erscheint monatlich 10—16 Seiten im Umfang nebst einer Musikbeilage, enthaltend Chöre und Orgelstücke. Gegen einen Beitrag von 6,40 Mark an den Landesverband erhält es jedes Mitglied zugestellt. Der Kirche ist die Mitarbeit angeboten worden zur Herstellung eines einheitlichen Gesang-, Choralbuches. Unerläßlich ist ein „Kirchenbuch mit agendarischen Formen" im Anschluß an die alten Meß- und Vesperformen. Kirche und Orgel stellen sich auch außerhalb der Gottesdienste in den Dienst der Gemeinde. Der Kirchenmusiker hat die Kasualien — Taufe, Hochzeit, Begräbnis — musikalisch auszugestalten. Das Leichensingen als Küsterdienst hört auf. Der Begräbnisfeier ist eine würdige, liturgisch-musikalische Form zu geben. Lesegottesdienste kann der Kirchenmusiker halten, wenn sie eine notwendige, nicht regelmäßige Vertretung des Geistlichen darstellen und eine freie, würdige Form erhalten.

Wer als Kirchenmusiker noch nicht organisiert ist, versäume nicht, sich bald seinem Provinzialverein anzuschließen. Nur Einigkeit macht stark und läßt ganzen Erfolg erhoffen. Hier und da ist schon manches erreicht worden. Die Berliner Stadtsynode hat folgende Gehälter festgesetzt: Grundgehalt für hauptamtliche Organisten 2400 Mark, für nebenamtliche mit Schulamt 2000 Mark, 8 × 300 Mark Zulagen, Trauungsgebühren 10 Mark. Ruhegehälter, Witwen- und Waisengelder nach staatlichen Gesetzen.

Sehr zu wünschen wäre, daß die Kirche und Geistlichkeit mit unserem Verband, der rund 20000 Mitglieder zählt, unbefangen Fühlung nähme, seine Wünsche und Forderungen sachgemäß prüfe und nach Möglichkeit gewähre. Bei gegenseitigem Sichverstehen und Vertrauen könnte ein ideales Handinhandgehen und gemeinsame Arbeit Platz greifen. Daraus würde ein Segen ersprießen für alle.

Die steirischen Geigenmacher.

Kurze Geschichte der Geigenbaukunst in Steiermark.

Von Alois Max Palfner, Geigenmacher in Graz.

In der so reichhaltigen Literatur der Steiermark, insbesondere in der geschichtlichen, ist die „Königin aller Instrumente", die Violine oder Geige, die auch im Steirerlande ihre Meister fand, kaum vertreten. Lauten und Geigen wurden überall gemacht; zu einem besonderen Kunstzweig erhoben wurde aber der Bau von Saiteninstrumenten zuerst in deutschen Landen. In den Alpen, im uralten Städtchen Füssen, finden wir die ersten Geigenmacher. Deutsche Lauten- und Geigenmacher trugen dann ihre Kunst nach Italien. ... Erst spät (im 18. Jahrhundert) tritt die Mittenwalder Schule in den Vordergrund. Aus dieser gingen die meisten neueren österreichischen Geigenmacher hervor. Den größten deutschen Meister Oesterreichs sehen wir in Jakob Stainer aus Absam in Tirol (1621—1683), und von Tirol ist eigentlich die Geigenbaukunst nach Steiermark getragen worden. In neuerer Zeit hat man vielfach, auf Defregger, Rosegger und Koschat anspielend, den Spruch geprägt: „Die Tiroler sind Künstler, die Steirer Dichter und die Kärntner Sänger." Die Holzbildnerei ist tatsächlich in Tirol zur besonderen Blüte gelangt; durch sie kam die Geigenbaukunst in Tirol auf eine gewisse Höhe. Allein, bis auf die Persönlichkeit Jakob Stainers hinauf ist die Tiroler Kunst bei uns in Steiermark doch nicht führend geworden.

Allenthalben sehen wir im Gebiete des heutigen Deutsch-Oesterreichs Geigenmacher auftreten, nicht nur in Wien, sondern auch in Graz, dann in Arzl bei Innsbruck, Bozen, Braunau, Bregenz, Bruck in Pinzgau, Enns, Garsten, Goisern, Hallein, Innsbruck, Ischl, Klagenfurt, Korneuburg, Krems, Kremsmünster, Kufstein, Laufen, Lienz, Linz, Marburg, Meran, Mödling, Mülln (Salzburg), Ramsau (Salzkammergut), Reiterndorf bei Ischl, Salzburg, St. Pölten, Schwechat, Seefeld (Tirol), Steyr, Vils, Weitra, Wiener-Neustadt und Zell am Ziller tauchen sie auf und leisten zumeist ganz Hervorragendes. Der Einfluß italienischer Meister (Stradivari, Guarneri) macht sich vielfach bemerkbar. Viele zeigen sich in ihrer Art erfinderisch, sogar auch Dilettanten leisten oft recht Gutes.

Keine Geschichte deutsch-österreichischer Geigenbaukunst liegt uns vor — ja nicht einmal eine ordentliche deutsch-österreichische Musikgeschichte — und so können wir von ausländischen Sammelwerken und Nachschlagebüchern nicht erwarten, daß unsere steirischen Meister darin gewürdigt erscheinen. Biographien dieser Meister müßten erst gesammelt und an der Hand der Matrikeln mühevoll aufgestellt werden. Die Eigenart dieser Künstler, den künstlerischen (auch musikalischen) Wert, die Form und Eigenart ihrer Werke, die wir heute noch auffinden, zu erforschen und zu werten, scheint eine gar dankbare Sache. Und so habe ich, als Fachmann und mit den geschichtlichen Verhältnissen der heimischen Geigenbaukunst vertraut, die gewiß nicht leichte Aufgabe übernommen, Bausteine zu einer Geschichte der Geigenbaukunst in Steiermark zu sammeln. Diese sollen die Grundlage zu einer kurzen Geschichte bilden, die ausgebaut später mit Bildwerken erscheinen soll.

Es ist gewiß seltsam, daß man bei dem großen Interesse, das Kunst- und Altertumsfreunde, Virtuosen, Musikliebhaber und Sammler der Geige entgegenbringen, noch niemals

die Notwendigkeit eines solchen Werkes empfunden und ausgesprochen wurde. Ebenso verwunderlich ist es, daß man in den Museen dieser Kunstrichtung so wenig Beachtung schenkte. Entweder fehlt selbst dem gewiegtesten Kenner der Heimatgeschichte das Interesse für diesen eigenartigen Geschichtsstoff oder er hielt die Gilde der Geigenmacher für zu unbedeutend, als daß diese für die „Geschichte" von Belang wäre, oder hielten es bisher die Geigenmacher in Graz im Berufsinteresse geraten, ja ihre Vorgänger und Vorbilder möglichst tot zu schweigen. — Sei es, wie es sei: Die steirischen Geigenmacher sollen endlich einmal ihre „Geschichte" erhalten. Sit venia verbo!

Die Pflege der Musik, insbesondere der kirchlichen, wurde bei uns in Steiermark schon sehr früh geübt. Sie kam aus der Hirsauer Schule in die steirischen Klöster Admont, St. Lamprecht, Vorau und Reun. Man studierte theoretische Werke über Musik; schon im 12. Jahrhundert fanden sich in der Admonter Bibliothek verhältnismäßig viele Schriften, die diesem Studium dienten. (Tomek, „Geschichte der Diözese Seckau", I. 646.)

Die älteste Kunde vom Saitenspiel in unseren Landen haben wir vom Minnesänger Ulrich von Liechtenstein. Er singt über seinen Zug nach Neustadt (1227) u. a.:

„vil Fidelaen da bi uns riten.
der vinger groz unmurze liten,
ir saiten warn gezogen hô,
ir suezer doen uns laben frô."

Hier hören wir schon aus dem 13. Jahrhundert von „Fiedlern und von Saitenspiel" und daß die „Fiedeln" auf den Burgen damals den „hochgezogenen Saiten" süße Töne hervorlockten. Die Weisen, welche mit diesen „Fiedeln" gespielt wurden, sind nicht auf die Nachwelt gekommen. (Bischoff in „Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark", Mitt. des hist. Ver. f. Stmk. 37, 1889, S. 119.) Im wirklichen Sinne fällt der Gebrauch der Geige erst ins 16. Jahrhundert in unseren Landen, zur Zeit des Tiroler Meisters Kaspar Tieffenbrucker (1514—1571) und des Gasparo di Salò (1542—1609).

War also in mittelalterlichen Klöstern Frau Musica schon frühzeitig gut aufgenommen, so fand die Geige sicher mehr Verwendung in der profanen Musik, die auch an den Fürstenhöfen gepflegt wurde. So hielten die Erzbischöfe und Kurfürsten von Salzburg, Mainz usw. viel darauf, gute Musiker im Solde zu haben. Die wichtigsten Umwälzungen gerade in der Instrumentalmusik vollzogen sich in Wien, wo am Hof der kunstliebenden Monarchen, von denen sich viele selbst als ausübende Musiker hervorgetan haben, fremde und einheimische Virtuosen jederzeit Würdigung und Anerkennung fanden. Nicht minder eifrig waren die Adeligen der Musik ergeben, ja durch seine Vorliebe für die Kammermusik haben sie sich um den Aufschwung des Wiener Geigenbaues ein ganz besonderes Verdienst erworben. In Graz hielt Kaiser Friedrich III. oft und lange Hof; von 1564—1618 war Graz die Residenz von ganz Innerösterreich. Auch blühte der Handel und im Bürgerhause erschallte frohes Saitenspiel wie in den Schlössern des Adels. Nach der Reformationszeit lebten die von den Grazer Jesuiten eingeführten Volksspiele und kirchlichen Konzerte auf. Es ist daher kaum anzunehmen, daß der „ehrenfeste und kunstreiche Burger, Lauten- und Geigenmacher" in Graz, Wolfgang Sagmayr, 1690 zum erstenmal genannt, der älteste Vertreter seiner Kunst in Graz sein kann, wenn es auch bisher nicht möglich war, Vorgänger Sagmayrs zu ermitteln. Seiner Arbeit nach gehörte Sagmayr — der Name deutet auf einen Tiroler hin — der Füssener Schule an, und seine Violen erinnern an die von Hans Kögl, dem bedeutenden Wiener Geigenmacher (um 1680). Als seine Tochter Eva Rosina am 14. Februar 1702 den Geigenmacher Johann Michael Alban heiratete, wird er im Trauungsbuch bereits als „seelig" (verstorben) verzeichnet. Sagmayr war ein geschickter Meister. An Kögl erinnern seine Geigen durch dieselben langen Mittelbügel und F-Löcher. Am häufigsten kommen Violen von ihm vor. Einen flach gewölbten Violaboden von Sagmayr besitzt Prof. Anton Mayr (Wien), eine hübsche Laute vom Jahre 1700 das Landesmuseum in Klagenfurt.

Zu Sagmayr nach Graz kam vermutlich als Geselle der obengenannte Johann Michael Alban, geb. um 1677, der Sohn des damals berühmten Geigenmachers Mathias Alban in Bozen (1621—1712). Er übernahm, nachdem er 1702 Sagmayrs Schwiegersohn geworden war, auch dessen Werkstatt. Alban, der sich bei seinem Vater gebildet haben mag, wurde ebenfalls ein geschickter Meister und strebte eigenen Zielen zu. Was sich an tatsächlichen Angaben über sein Leben ermitteln ließ, hat Dr. F. Waldner in der Innsbrucker Ferdinandeums-Zeitschrift (III. Folge, 55. Heft) veröffentlicht. Johann Michael Alban war nach Sagmayrs Tod zweifellos der beste aller in den Ostalpen tätigen Geigenmacher. Es haben sich noch viele Arbeiten von ihm erhalten. Manche seiner Geigen würden fast „italienisch" aussehen, wenn er die Wölbung niedriger genommen hätte. Häufiger als Violinen kommen jedoch Violoncelle von ihm vor, die nur in den F-Löchern an Arbeiten seines Vaters erinnern. Die Einlagen sind bei ihm weiter vom Rande entfernt, wodurch dieser breiter erscheint; die Ecken sind stumpfer und auch die Schnecke ist massiger. Sehr hübsch sind dagegen immer die statt der Schnecke oft vorkommenden Engels- oder Frauenköpfchen. Die Wölbung ist ziemlich hoch, der Lack rotbraun, von guter Beschaffenheit und feinrissig, daher beinahe „italienisch". Das Holz ist gut, jedoch die Böden auffallend dünn. Auf seinen in Kupferstich ausgeführten Zetteln, die in der Mitte den steirischen Panther (das „Grazer Wappentier") zeigen, ist die Jahreszahl „17.." vorgedruckt. — Er starb am 27. März 1730 in Graz. Von seinen Söhnen scheint keiner Geigenmacher geworden zu sein; es kommen aber Geigen aus dem Jahre 1724 von einem Franz Alban in Graz vor. In welcher Beziehung dieser, wenn er überhaupt gelebt hat, zur Bozener Familie der Alban steht, läßt sich nicht ermitteln. Es kann auch ein Italiener gewesen sein. Es ist nur eine einzige Violine mit dem Zettel (ohne Panther) „Franciscus Albanus fecit Grecia in Styria anno 1724" in der fürstlich Lobkowitzschen Sammlung auf Schloß Raudnitz von ihm vorgefunden worden. Von Johann Michael Alban, dem großen Meister, ist noch bekannt, daß er seine Werkstätte im heutigen Hause Schmiedgasse Nr. 23 (heute Südfrüchtenhandlung Anton di Lenardo) hatte.

Nach Alban steht der Grazer Meister Johann Jauck (1719, 1746) obenan. Seine Arbeit erinnert sowohl an die Tiroler als auch an die Wiener Schule. Wahrscheinlich hat er früher in Wien gearbeitet, bevor er in Graz anhebte, selbständig zu werden. Er arbeitete, wie die Wiener Schule, nach Jakob Stainer, nahm die Wölbung sehr hoch und verwendete schönes Deckenholz. Die Böden sind wenig geflammt. Sorgfältige Arbeit zeichnet ihn aus. Besonders schön sind die Schnecken. Sein roter, dicker Lack ist dem Albans ähnlich. Eine schöne Theorbe von ihm mit drei zierlichen Schallöchern befindet sich im Instrumenten-Museum zu Brüssel, eine theorbierte Laute vom Jahre 1734 besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. In komischer Weise mißversteht Grillet (Paris 1902), der Jauck übrigens den Italienern beizählt, die Ortsangabe, indem er schreibt: „Il avait du voyager en Gréce, ce qui lui valut le surnom de Graecii."

Wir kennen Geigen auch von einem Johannes Jauck in Dresden (?) vom Jahre 1735 und 1750. Deutsche Geigenkenner verwechseln ihn mit unserem Grazer Johannes Jauck, um so mehr, als die Arbeit des Dresdeners nicht gerade dagegen spricht. Jener scheint italienische Geigen gut gekannt zu haben, die er nachahmte. Eine schöne Viola d'amore besitzt das Museum des Pariser Konservatoriums.

Johann Georg Jauck, der sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Graz verfolgen läßt, vermutlich ein Sohn unseres Johannes Jauck, war ein guter Anhänger der Tiroler Schule. Werke von ihm (auch unter dem Namen „Georgius Jauck") vom Jahre 1752, 1786, 1790 usw. zeigen gutes Holz, Birn-

baumschnecke, Stainermodell, braunen Lack. Ein Joseph Friedrich Jauck (Ortsname unleserlich) mit einer in Leitmeritz vorgefundenen Geige vom Jahre 1768 ist vielleicht auch ein Grazer.

Neben Alban war der als bekannter Wiener Geigenmacher um 1710 verstorbene Nikolaus Leidolf (um 1670) einige Zeit in Graz gewesen. Auch Leidolf dürfte ein Schüler Hans Kögls gewesen sein. Von ihm ist eine (Grazer) Viola bekannt, mit großem Patron, flacher Wölbung und langen Ecken. Die F-Löcher und die Schnecke erinnern sehr an die Arbeiten der Mailänder Meister. Der Lack ist rötlich-gelb mit goldigem Schimmer. Von Graz übersiedelte Leidolf nach Wien und so können wir diesen Künstler nicht eigentlich zu den Grazer Meistern zählen.

Auch Peter Sebastian Witnitzer (1693 in Bozen) scheint zu Albans Zeiten vorübergehend in Graz gewirkt zu haben. Dem Namen nach ist er ein Steirer oder ein Kärntner gewesen. 1698 war er in Graz und scheint Beziehungen zur Meisterfamilie Alban sowohl in Bozen als auch in Graz gehabt zu haben. Von ihm habe ich eine schöne Geige nach einem amatisierten Stradivari-Modell von kleinem Format, mit herrlichem gelbrötlichem Lack, von edlem Ton, gesehen.

Als Grazer Meister erreicht er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Balthasar Straub besonders guten Ruf. Sicher war Straub, der Württemberger, mit dem Grazer Bildhauer Straub (vergl. Wastler, Steirisches Künstlerlexikon), von dem wir in Grazer Kirchen gute Statuen besitzen, in verwandtschaftlichem Verhältnis. Ob Balthasar Straub selbst auch Bildhauer war, läßt sich noch nicht sagen. Ich kenne eine Geige von „Johann Georg Straub" in Graz, der (nach Wastler) der Vater des Bildhauers Straub gewesen sein soll. Balthasar Straub galt als solider Geigenmacher. Er hat vielleicht als Gehilfe bei Mich. Stadlmann (Wien) gearbeitet, wodurch es sich erklären ließe, daß seine Arbeit der von Matthias Daum (Wiener-Neustadt) so ähnlich sieht. Seine Geigen haben kräftige Ränder und rotgelben Lack. Dem Namen nach stammt Straub sicher aus dem Schwarzwalde. Diese Annahme wird auch dadurch unterstützt, daß sich im 18. Jahrhundert eine Geigenmacherfamilie Straub in Röthenbach bei Neustadt im Schwarzwalde, Löffingen und Friedenweiler einen Namen schuf und daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein Sohn des 1854 verstorbenen Johann Georg Straub, Geigenmachers in Löffingen, auswanderte, „um zu seinem Oheim nach Steiermark zu gehen." Von Balthasar Straub haben wir nur Werke vom Jahre 1790 und 1828 verzeichnet.

Aus dem 18. Jahrhundert ist noch eine aus Graz vom Jahre 1774 datierte Violine von Franziskus Contessor, richtiger Confector, vorhanden. Jedenfalls ist da der deutsche Name (eines Dilettanten?) latinisiert, da auch die Geige viele Aehnlichkeit mit Tiroler Geigen aufweist: Hochgewölbte Geige, dunkelbrauner Lack, Stainer F, elegante, zierliche Schnecke.

Als Straubs Nachfolger erscheint Johann Hütter in Graz, wo er 1798 bis 1813 arbeitete. Er dürfte in diesem Jahre gestorben sein. Im Häuserschema der Stadt Graz vom Jahre 1798 erscheint er als Hausbesitzer; im Kommerz- und Zivilschema des Herzogtums Steiermark für 1803 wird er als Violinen- und Lautenmacher „in der Barmherzigenstraße Nr. 795" (?) angeführt. Im Jahre 1803 ist bereits seine Witwe Besitzerin des Hauses. Hütters Geigen sind hellgelb, hochgewölbt, im Stainer Format, haben kräftige breite Schnecken und zeigen hübsche, gerade stehende F-Löcher.

Nikolaus Georg Skomal (1790, 1820) lebte gleichzeitig mit Hütter in Graz. Er ist wahrscheinlich aus Böhmen eingewandert und hat sich der Tiroler Schule nicht mehr angeschlossen. Skomal war ein guter Lauten- und Geigenmacher, von dem es auch verschiedenerlei Gitarren gibt. Die Geigen seiner ersten Zeit sind flach, haben weit vorstehende Ecken, dünne Ränder und dunklen Lack. Da er sich auf einzelnen Zetteln nur „Niklas Skomal" schrieb, wollen manche einen älteren Geigenmacher „Georg Skomal" annehmen, was aber irrig ist. Im obzitierten Kommerz- und Zivilschema des Herzogtums Steiermark vom Jahre 1803 wird „Niklas Skomal" als Violinen- und Lautenmacher in der „Postamtsgasse Nr. 426" genannt. Auf seinen Zetteln nach 1800 befindet sich in der Mitte ein kleiner kaiserlicher Adler (privilegiert?). Seine Geigen werden heute noch als gute Orchesterinstrumente geschätzt und gut bezahlt. Ein Violon von ihm besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Der aus der Wiener-Neustädter Geigenmacherfamilie Daum entstammende Karl Mathias Daum, geboren am 20. April 1825 als Sohn des Geigenmachers Matthias Daum (1789 bis 1855), gestorben am 15. Mai 1870 in Wiener-Neustadt, war in seinen jungen Jahren in Graz. Er war ein Schüler Anton Fischers in Wien, arbeitete dann bei verschiedenen Meistern (vielleicht auch bei Herzlieb in Graz) über den wir später berichten, und übernahm 1855 die väterliche Werkstatt in Wiener-Neustadt. Er war nicht ungeschickt, wenn er auch seinem Vater nicht gleichkam. Er starb zu früh, um sich ausreifen zu können. Von ihm ist mir eine Gitarre untergekommen, welche eine große Aehnlichkeit mit einer Wiener Gitarre von Enzensberger hat. Diese Gitarre stammt vom Jahre 1845 aus Graz.

In Marburg an der Drau (nicht, wie viele meinten, in Marburg an der Lahn), trat 1837 bis 1842 der Geigenmacher Franz Kaudetzky (Koutecky) auf, ein geschickter Geigenmacher, welcher Geigen nach Joseph Guarneri, Filius Andreae, baute und einen hübschen gelben und rotbraunen Lack verwendete. Geigen von ihm kommen nur mehr sehr selten vor.

In Graz arbeitete auch vor der Mitte des 19. Jahrhunderts der Geigen- und Gitarrenmacher Michael Schanner. Nähere Personalien über ihn habe ich noch nicht erhoben. Eine sehr hübsche Gitarre nach dem Format des Luigi Legnami besitzt der Grazer Arzt Dr. Heinrich Rinaus.

„Mit Bewußtsein zu Stradivari und Guarneri ist dann Franz Herzlieb, der Vater, ein reichbegabter und fleißiger Mann, dessen Geigen heute schon gesucht werden, übergegangen" (Lütgendorff 1913, I. 199). Geboren um 1797, wahrscheinlich in Tirol, brachte es Herzlieb, der seine Werkstatt in der Postgasse (heute Stubenberggasse) um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufschlug, zu hohem Rufe. Von Tirol brachte er auch das Talent als Holzbildhauer nach Art unseres Thaddäus Stammel mit, denn Herzlieb war auch ein gesuchter Holzschnitzer. Seine Geigen waren sehr gut und sauber gearbeitet, hatten eine flache Wölbung, waren meist aus schön geflammtem Ahornholz und er zog für die Decken breitjähriges Fichtenholz jedem anderen vor. Seine Geigen waren von Musikern so geschätzt, daß er sogar Bestellungen aus Amerika (von dorthin Ausgewanderten) erhielt. Eine prachtvolle Geige von ihm, mit herrlichem tiefrotem Lack, Stradivari-Patron, befand sich im Besitz des kunstsinnigen Prälaten des Stiftes Reun, Franz Sales Bauer †, eines bedeutenden Geigensammlers. Diese Geige konnte wohl mit Recht den größten französischen Meistern, wie Lupot und Vuillaume, ebenbürtig zur Seite gestellt werden. Damit erscheint Franz Herzlieb d. Ae. als bedeutendster Geigenmacher Steiermarks. Die hohe Wertschätzung dieses Künstlers im Auslande geht wohl dadurch hervor, daß Herzlieb Senior auf der Weltausstellung in London (1851) die große goldene Medaille erhielt. Seine Geigen werden auch jetzt noch sehr gesucht und teuer bezahlt.

Sein Sohn Franz Herzlieb jun., geboren im Jahre 1845 in Graz, bekam im Wiederherstellen alter Geigen eine besondere Kunstfertigkeit. Seine neuen Geigen waren denen seines Vaters ähnlich, nur weniger originell. Herzlieb, Vater und Sohn, machten auch sehr gute Gitarren. Das Deckenholz für Geigen und Gitarren entnahmen sie — wir führen dies der Rarität halber an — von dem damals abgetragenen Grazer „Burgtor".

Von der Kunstfertigkeit des Vaters als Bildhauer scheint der Sohn nichts geerbt zu haben. — Von Herzlieb, dem Alten, haben wir höchst originelle, wertvolle Weihnachtskrippen

Alljährlich stellte er zu den Weihnachten seine kunstvoll konstruierten Weihnachtskrippen gegen geringes Eintrittsgeld in der Sackstraße in Graz zu. Eine solche Weihnachtskrippe mit wundervollen wachsbosierten Figuren befindet sich noch im Grazer Privatbesitze. Herzlieb baute auch kleine, mechanische (automatische) Theater nach der Art des Hellbrunnen (in Salzburg) und veranstaltete zu Weihnachten und Ostern in der Sackstraße Marionettentheater-Vorstellungen. Der Sohn hatte ebenfalls seine Werkstatt in der Postgasse. Ein Gefühl biedermeierlicher Gemütlichkeit, ein Abglanz sonniger Lebensweise in gemächlicher und bürgerlicher Einfachheit, umfängt unser Gedenken an jene stillen Tage in Graz um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, an welchen Herzlieb neben seiner Geigenbaukunst von Weltruf Zeit und Muse finden konnte, „Kripperln" und Marionettentheater zu bauen! Und von den Giebeln der „Nürnbergerhäuser" in der Sackstraße und Postgasse in Graz, die uns heute noch biedermeierlich anmuten, pfiffen es wohl nicht die Spatzen, daß in diesen schmalen Gäßchen ein Künstler von Weltruf seine possierlichen, kleinen Männlein und Weiblein den Kindern und Dienstmädchen zeigte — und daß dieser gleiche Mensch imstande war, durch den himmlischen Ton seiner Geigen selbst große Seelen seiner Zeit zu begeistern. Wie ein Veilchen am Bach schaffte hier ein gottbegnadeter Künstler (Herzlieb, der Alte, erinnert mich da an einen anderen großen Bildhauer der Gegenwart in Graz, der persönlich fast unbekannt ist: an Peter Neuböck), und er fand in seiner stillen Kunst mehr innerliche Befriedigung bei geringem Entgelt als heute im Weltlärm irgend ein Kinostar mit märchenhaftem Einkommen. Das stille, in sich gekehrte Wesen des alten Meisters Herzlieb, welcher 64 Jahre alt, am 11. Dezember 1861 zu Graz starb, ging auch auf den Sohn Franz über, dem man Unrecht täte, wollte man seine Begabung geringer einschätzen, da er nur wenig Werke hinterließ. Franz Herzlieb II. schloß sein Leben viel zu früh ab. Er starb schon am 11. März 1873 erst 28 Jahre alt. Am Sterbebette sprach er seinen begabten, fleißigen Schüler **Heinrich Lippitsch** frei. Dieser, im Hause Herzlieb wie ein Sohn behandelt, hatte noch Gelegenheit gehabt, in bürgerlicher Beschaulichkeit zu einer Zeit Tüchtiges zu erlernen, wo noch die kunstfertige Hand den Mann ehrte und nährte, noch nicht Maschinengesurre und Handels-(Fabriks-)konkurrenz auf das Können und Streben eigenartiger Talente lähmte und ein verderblicher Geist den Stern unserer **heimischen** Meister wie Hüttenrauch und Rauhreif bleichte. Lippitsch übernahm das Atelier Herzlieb in der Postgasse und führte es bis zum Jahre 1878 fort. Es waren keine großen Werke, die Lippitsch schuf; er ist mehr als Reparateur bekannt. Wie einst Jakob Stainer durch jesuitische Einflüsse, „weil er lutherische Bücher gelesen", über Nacht ins Verderben kam, so kam sozusagen ebenfalls über Nacht das frühe Ende des still schaffenden Künstlers. Lippitsch wurde 1878 trotz seines Fußleidens für den Militärdienst tauglich befunden und in die Okkupationstruppen nach Bosnien eingereiht. Auf dem Wege nach Sarajevo endete der schwermütig veranlagte, die Kriegsstrapazen nicht gewohnte Künstler durch Selbstmord.

Schon zur Zeit Herzliebs wurde der Name Hansch viel genannt. **Heinrich Hansch** (1844—1900) hatte seine Arbeitsstätte in der Neutorgasse (im sogenannten „kälbernen Viertel") und war ein äußerst gediegener Meister. Er erhielt für seine Leistungen im Geigenbau die große silberne Staatsmedaille. — Sein Sohn **Gustav Hansch**, ebenfalls ein tüchtiger Geigenmacher, wird mit Heinrich Hansch oft verwechselt. Gustav Hansch besuchte die Mittenwalder Geigenmacher-Akademie, wurde ein hervorragender Fachmann, arbeitete jedoch nur kurze Zeit in der Werkstatt seines Vaters und ließ sich dann in Odessa nieder, wo er, noch jung an Jahren, starb. Eine goldgelbe Viola von ihm besitzt der Grazer Tonkünstler Herr Aurel v. Cerwenka. Heinrich Hanschs Nachfolger war in der Folge **Karl Stöhr**, ein Schüler Johann Stübigers (Wien) in der Stradivari-Richtung, während Heinrich Hansch neue Geigen nach Joseph Guarneri in Altnachahmung, mit dunkelrotbraunem Lack, gebaut hatte. Stöhr, welcher einige sehr saubere und gut klingende Geigen gebaut hat, galt auch als feiner Reparateur. Leider ging dieser hoffnungsvolle Künstler ebenfalls im Alter von erst 30 Jahren an einem tückischen Leiden zugrunde.

Mit den letztgenannten Grazer Geigenmachern ist **Moritz Wallner**, Gehilfe bei der Firma Stöhr, zu nennen. Er hat bei Herzlieb gelernt, war dann Gehilfe bei Lippitsch, ging nach Auflösung der Werkstatt Lippitsch zu Heinrich Hansch und ist nun in der Firma Hansch-Stöhr seit 40 Jahren in Ehren tätig.

Zur Zeit der beiden Herzlieb und Hansch, um das Jahr 1860, machte sich in Graz ein Geigenmacher **Prachatschek**, allerdings nur als Reparateur, bemerkbar. Er hatte seine Werkstatt in der Mariahilferstraße-Stockergasse, war jedoch stets auf Reisen für auswärtige Firmen. Als dessen Geschäftsleiter in Graz arbeitete **Ferdinand Rothmüller**, geboren 1851 in Wien, in den Jahren 1879—1887. Seit letztgenanntem Jahre ist Rothmüller selbständiger Geigenmacher und als Reparateur gesucht. Auch einige neue Geigen (nach Stradivari), von welchen sich eine im Besitze des Herrn Prof. Georg Komenda in Graz befindet, stammen von ihm; er verwendet einen goldgelben Lack.

Um 1860 war auch der bekannte Wiener Geigen-, Gitarren- und Lautenmacher **Johann Swosil** in Graz tätig gewesen. Aus seiner Grazer Zeit ist eine hübsche flache Laute, mit gelbem Lack aus dem Jahre 1860 von ihm bekannt.

Hier sei auch an einen fachverwandten Meister an den in seinem Fache ganz hervorragend zu nennenden Zithermacher **Johann Jobst** (seit 1880 in Graz) erinnert. Jobst, am Revolutionstag, den 13. März 1848, in Wien geboren, ist nur Zithermacher. Er baut Instrumente, die auf vielen Ausstellungen ausgezeichnet, von Berufsvirtuosen sehr gesucht und geschätzt werden, nach der Theorie des großen Physikers Helmholtz. Als Erfinder der Luftresonanz-Fortezither, der Phänomenalzither, der Ideal-Reformzither usw., ist er Ehrenmitglied der „Erfinder"-Akademie in Paris; er verbesserte die Besaitung der Zither und genießt einen Weltruf. Jobst beschäftigte 1898—1900 in Graz den heute berühmten Wiener Geigenmacher **Anton Wittmann** als Geigenmachergehilfen, welcher neue Geigen nach dem System Dr. Großmann (Berlin) gebaut hat. Die Theorie Dr. Großmanns besteht im Abstimmen der Tonplatten in Quinten. (Anton Wittmann befindet sich in russischer Kriegsgefangenschaft.)

Aus der neuesten Zeit ist noch zu erwähnen: **Karl Kirchner** (1910), ein Wiener Geigenmacher, welcher auch in Amerika gearbeitet hat und nach kurzem Aufenthalt in Graz wieder von dannen zog, um als „Artist" wandernder Variétés seinen Neigungen nachzugehen.

Nicht unerwähnt bleibe auch ein geschickter Dilettant im Geigenbau, der städtische Wachmann **Peter Steiner** in Graz, welcher etwa hundert Geigen gebaut hat, wovon einige recht gut klingen. Zwei Kontrabässe hat er für das Grazer Stadttheater-Orchester gebaut.

Zuletzt stellt sich der Verfasser dieser Abhandlung (**Alois Max Palfner**) vor. Ein gebürtiger Grazer (geboren 1884) und ursprünglich Zithermacher, kam er in jungen Jahren zu Karl Herrmann Voigt in Wien und erlernte bei diesem (nach Stradivari) den Geigenbau. Er arbeitete dann bei Franz X. Güttler in Wien, worauf er studienhalber nach Deutschland ging. Im Jahre 1907 ließ er sich in Graz, der Heimatstadt, dauernd nieder. Durch Studienreisen nach Italien erwarb er weitere Fachkenntnisse. Er baut seine Geigen nach Stradivari, verwendet einen weichen, orangefarbigen Oellack und ist auch Bogenmacher und Reparateur. Im „Eisenerzer Kriegsbuch" (1918) nannte sein Freund, der Schriftsteller und Historiker Joseph Steiner-Wischenbart, Korrespondent der Zentralkommission für Denkmalpflege in Wien, welcher auch zu dieser Abhandlung freundlichst Daten beisteuerte, ihn einfach den „steirischen Stradivari". Der akademische „Deutsche Konzertverein" in Graz, dessen künstlerischer Beirat er ist, ernannte ihn bereits 1911 zu seinem Geigenmacher. Gute Beziehungen zu den hervorragendsten Geigenmachern Wiens

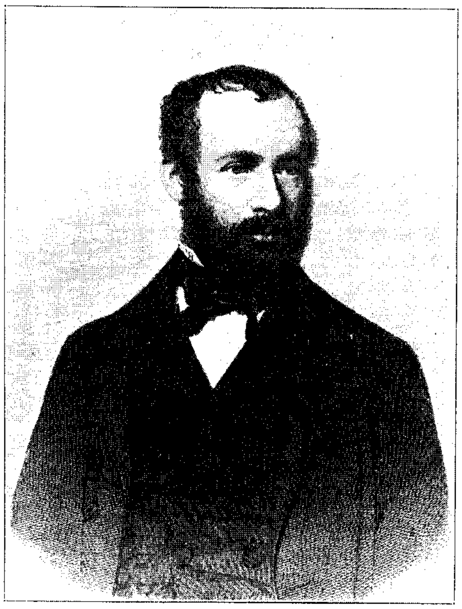
und Deutschlands der Gegenwart helfen mit an so manchem Erfolge, den er nicht zuletzt auch dem bekannten Kunstsinn der Grazer verdankt.

So tritt eine stattliche Reihe steirischer Geigenmacher vor unser geistiges Auge. Ihre Namen haben sich in der Kunstgeschichte Steiermarks verewigt. Wenn das eingangs zitierte Sprichwort sagt, die Tiroler seien Künstler, die Steirer Dichter und die Kärntner Sänger, so sind durch die Werke unserer steirischen Geigenmacher längst Dichter, Sänger und Spielleute vereinigt worden und die schönste aller Künste hat sie zu ihrem Werkzeug gemacht.

Zum 100. Geburtstage H. Vieuxtemps'

am 20. Februar 1920.

Es entspricht dem Wesen und der Entwicklung des Geigenspiels, wenn man dieses viel mehr als irgend eine andere Gattung musikalischer Kunst in sogenannte Schulen eingeteilt hat. Wie man bei der Malerei von Schulen spricht und damit traditionelle Ueberlieferungen, wie sie von bahnbrechenden Meistern ausgehen und in deren Schülern ihre Fortsetzung finden, bezeichnet, so auch bei der Violinkunst; nur daß hier nicht immer ein einzelner Urheber, sondern oft vielmehr die in einer Epoche, an einer engumgrenzten Musikpflegestätte zum Ausdruck gelangende künstlerische Geschmacksrichtung zur Feststellung eines derartigen Ausgangspunktes maßgebend gewesen ist. Denken wir an die Mannheimer Schule, das eigentliche Ideal eines hochentwickelten Orchesters, wie es hier aus einem erstklassigen Streicherkorps hervorging. Wir sprechen von einer deutschen Schule der Geigenkunst mit ihrem Begründer Spohr und größten Vertreter Joachim, und erkennen darin jenen absoluten künstlerischen Ernst, der, allem Virtuosen abgeneigt, in der unbedingt gewissenhaften Wiedergabe würdigster Meisterwerke, unter Ausschluß auch der kleinsten Kunststückchen und dergleichen verblüffenden Unterhaltungen seinen Ausdruck findet; wir sprechen von einer Wiener Schule, die deutschen Ernst und Tiefe ein ganz klein wenig mit italienischer Leichtigkeit verbindet und dadurch das Virtuose auf eine höhere künstlerische Stufe zu heben sucht, sprechen von italienischer, französischer Schule, die durch Paganini ihre lange Zeit gültige Richtung erhielt, und suchen dadurch wenigstens jene bestimmenden äußeren Umrisse festzuhalten, seit sich eine innere Assimilierung dieser Schulen heute kaum noch eigentlich vermeiden läßt.



H. Vieuxtemps.

Absolute Einseitigkeit ist bekanntlich seit langem für den Musiker nicht mehr möglich, und wenn es auch für die Musik nicht allemal ein Vorteil ist, daß der Instrumentalsolist mit seinen virtuosen Vorzügen allein nicht mehr auskommen zu können meint, da auch die eingehendste Beschäftigung mit den großen Meistern der Tonkunst einen etwa vorhandenen Mangel an Tiefe niemals ersetzen kann, so urteilt dennoch der künstlerische Richter immer mit Tiefen- und Längenmaßen und nicht mehr ausschließlich mit einem verblüfften Ohr.

Ob man nun von einer musikalischen Ausnahmestellung Vieuxtemps' reden kann, sei dahingestellt; jedenfalls zählen wir ihn zu den ausgesprochensten Vertretern eines hochentwickelten Virtuosentums. Aus Verviers gebürtig und bei einem mehr verdienten als bekannten Lehrer Lecloux einen ihn schnell fördernden Unterricht genießend, hatte er das Glück, mit neun Jahren von Charles de Bériot gehört zu werden, der ihn mit nach Paris nahm, um ihn unentgeltlich zu unterrichten. Bériot als der Begründer und ausgesprochenste Vertreter der von der französischen abgeleiteten belgischen Schule, in der Tiefe und Ernst durch Gefälligkeit, Eleganz, anmutige Pikanterie und ausgesprochenen Sinn für Effekt ersetzt wurde, überlieferte dem jungen Meister in Etüden und Konzerten ein Studienmaterial, das durchaus auf Erlangung höchster virtuoser Fähigkeiten gerichtet war. Natürlich wiesen nicht derartige Konstellationen allein Vieuxtemps auf die ausgesprochene Virtuosenlaufbahn hin, verraten doch seine eigenen späteren Kompositionen, daß seine Begabung jener Schule völlig entsprach. Dieselbe merkwürdig herzergreifend scheinende Kantilene wie bei seinem Meister, nur daß sie hier völlig kalt läßt; dieselben kühnen Passagen und Läufe und verblüffenden Stakkati in Sexten und Oktaven, nur möglichst noch in einer weit stärkeren Anhäufung wie bei Bériot, und dennoch, trotz der geschicktesten, bei aller Unterordnung doch selbständigen Orchesterbehandlung, höchstens nur da heute noch von Wirkung, wo es von Flageoletti, Stakkati und Sprüngen förmlich sprüht. Daher im heutigen Konzertbetrieb die kaum noch ausnahmsweise Berücksichtigung der Vieuxtempsschen Kompositionen, um so mehr als diese ausgesprochenen Virtuosenkonzerte eine verblüffende Größe des Stils, eine virtuose Pracht voraussetzen, mit der ihr Schöpfer selber seine denkwürdigen Erfolge erzielte. Sonst jedoch sind diese Konzerte nicht das mehr, was der Virtuose braucht, um beim Publikum ganz auf seine Kosten zu kommen. Ein neuer Beweis, wie rasch die Form veraltet, wenn der Inhalt nur von kurzer Lebensdauer ist. Als virtuoses Studienmaterial jedoch mögen sie das seines Meisters Bériot immerhin vorteilhaft ergänzen.

Vieuxtemps begann seine Virtuosenlaufbahn schon mit 13 Jahren, und zwar in Deutschland, während die kritischen und verwöhnten Pariser ihm erst viel später volle Anerkennung zuteil werden ließen. Theoretische Studien bei Sechter in Wien und letzte violinistische Unterweisungen bei Molique in Stuttgart förderten ihn weiter, immerhin blieb seine Laufbahn die eines ausgesprochenen Virtuosen. Eine feste Stellung am Petersburger Hofe fesselte ihn nur kurze Zeit, dann ließ er um neuer Konzertreisen willen die Pension als Kammervirtuos des Kaisers Nikolaus kurz entschlossen im Stich. Was in Deutschland noch seine Kunst veredelt, büßte er in Amerika bei dem dortigen handwerksmäßigen Kunstbetrieb so weit ein, daß er aus seinem Spiel nie wieder eine etwas saloppe Art herauszubannen vermochte. Dafür jedoch hatte er die Amerikaner mit seinen Variationen über „Yankee doodle“ völlig hingerissen. Eine Violinprofessur am Brüsseler Konservatorium hatte er nur zwei Jahre inne, als 1873 eine Armlähmung ihm die Ausübung seiner Kunst unmöglich machte. Nach langsamer Erholung suchte er völlige Heilung in dem warmen Klima Algiers, starb jedoch in Mustapha am 6. Juni 1881.

Vieuxtemps' künstlerische Hinterlassenschaft ist nicht bedeutend; auch als Pädagog zählt er nicht zu jenen, die sich in namhaften Schülern ein bleibendes Denkmal zu setzen vermochten; denn Ysaye, obgleich er eine Zeitlang seinen Unterricht genoß, ist nicht eigentlich als sein Schüler anzusprechen. Als Virtuose zählt er jedoch zu jenen, deren auch die Nachwelt noch gedenkt, da er in dieser Beziehung immerhin genug Ausgezeichnetes geleistet hat, um schließlich dadurch in seiner Art für alle Zeiten gelebt zu haben. Berta Witt (Altona).

Lustbarkeitssteuer.

Von Heinrich Bohl (Langensalza).

Es hat viele Leute gegeben, darunter auch manche Künstler, die sich von der neuen Umwälzung in unserem Staatswesen eine Art goldenes Zeitalter auch für Kunst und Künstler versprachen. Ein großer Teil von ihnen dürfte indessen bereits zu einer bessern Erkenntnis gelangt sein. Es mag zugegeben werden, daß mancher Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung von den besten Absichten auch für die Kunst beseelt ist. Noch nie ist der Ruf „Kunst dem Volke“ so laut ertönt als jetzt. Mancherlei ist in dieser Hinsicht versprochen und teilweise auch vielleicht schon durchgeführt worden. Volksvorstellungen und Volkskonzerte sind hier und da ins Leben gerufen worden. Neulich ging eine Notiz durch viele Blätter, daß der preußische Minister Hänisch an Stelle der eingegangenen Militärkapellen, welche entschieden in der Provinz häufig eine wichtige Kulturaufgabe erfüllten, für die Zukunft den Provinzstädten Geldunterstützuna in Aussicht stellte zur Bildung guter Privatkapellen. Eine schöne Idee. Oratorienaufführungen mit Orchester werden sich in Zukunft nur noch Vereine mit reichen Geldmitteln leisten können, das sind aber nur wenige. Vereine in kleineren und mittleren Städten werden überhaupt davon absehen müssen, in Ermangelung eines Orchesters. Die Idee des Ministers wird kaum verwirklicht werden können, der Finanzminister wird dafür sorgen. Den Schaden tragen auch unsere Konzertsänger, von denen mancher mit trüben Aussichten in die Zukunft blickt. Ungeheure Reisekosten und Reiseschwierigkeiten und damit verbundener Zeitverlust tun noch das Ihrige dazu. Zwar möchte der Schein das Gegenteil beweisen. Theatervorstellungen und Kinos und vielfach auch Konzerte sind trotz der sehr hohen Eintrittspreise gut besucht, nicht zuletzt von den unteren Volksschichten, woraus indessen noch nicht so ohne weiteres auf Hunger nach Bildung und Kunst geschlossen werden kann. Wir leben gegenwärtig in einem Verschwendungstaumel ohnegleichen. Er wird bald verfliegen und die Ernüchterung wird folgen, wenn die neue Steuerlast in Kraft tritt. Wir sind ein verarmtes Volk, das si* auf Jahrzehnte hinaus in leiblichen Genüssen die denkbar größte Entbehrung auferlegen muß. Von vielen Seiten wird gepredigt, daß wir einen Ausgleich in der Vertiefung unseres Innen- und Gemütslebens und die Geistesschätze unserer Dichter, Denker und Künstler suchen müssen. Also auch die Musik soll ihre versöhnende Wirkung geltend machen. Da mutet es denn recht wunderbar an, daß man auch diese Genüsse unter Umständen einer schweren Steuer unterwirft. Bereits im vorigen Sommer schwirrten Nachrichten durch die Blätter, daß der Staat eine „Lustbarkeitssteuer“ plane, nach der alle künstlerischen Vereins- oder öffentliche Veranstaltungen in Form einer Pausch- oder Kartensteuer zu versteuern seien. Mittlerweile aber überließ der Staat den Städten das Recht und diese schritten rüstig ans Werk, um die Kunst zu schröpfen zum Segen der leeren Stadtsäckel. Bereits eine ganze Reihe von „Lustbarkeitssteuerordnungen“ liegen z. B. in Mitteldeutschland vor. Merkwürdigerweise stimmen sie fast genau überein. Nur das Wichtigste daraus sei, soweit es Musik und Konzerte betrifft, mitgeteilt. „Für jede angefangene halbe Mark des Eintrittspreises sind 10 Pf. Steuer zu entrichten, bei einem Eintrittspreis von 4 Mk. also 80 Pf.“ Das ist ein ganz außerordentlich hoher Satz. Ein Unterschied zwischen einer geschmacksverrohenden Kino-, einer Varietevorstellung, einer Posse und der Vorführung eines ernsten Kunstwerks wird nicht gemacht. Daß der Zweck wahrer echter Kunst nicht Unterhaltung, sondern innerliche Erhebung, Erbauung und Erschütterung ist, daß man die Aufführung des „Deutschen Requiems“ oder der „Matthäuspassion“ nicht zu den Lustbarkeiten rechnen kann, das kommt den Stadtvätern nicht zur Erkenntnis[1]. Vereinsveranstaltungen, die nur von Mitgliedern auf Grund ihrer Mitgliederbeiträge besucht werden, unterliegen einer Pauschsteuer, die in einigen Städten mäßig, in anderen aber wieder recht hoch ist. Oeffentliche Veranstaltungen unterliegen der Kartensteuer. Eintrittskarten müssen ausgegeben und vorher polizeilich abgestempelt werden; nicht verkaufte werden nicht versteuert. Interessant ist, daß auch Freikarten der Steuer unterliegen. Da fragt man sich denn doch, wer in diesem Falle die Steuer zahlen soll, der Veranstalter oder der Beschenkte? Der letztere wird sich in den meisten Fällen bedanken, die Karte abzuholen; weil der Begriff „Freikarte“ nicht mehr besteht. Wie oft ist es vorgekommen, daß ein Konzertgeber bei nur mäßigem Kartenverkauf Freikarten verschenkte, um nicht vor gar zu leerem Saale auftreten zu müssen! Wie oft wurden in den letzten Jahren auch Verwundete damit beschenkt. Sie würden wohl kaum die Steuer bezahlt haben; also bezahlt sie der Konzertgeber. Ein ebenfalls interessanter Fall soll noch mitgeteilt werden, da er wohl allgemein Bedeutung besitzt. Ein gemischter Chorverein in L. veranstaltet jährlich Vereins-Konzerte unter Mitwirkung bedeutender Künstler. Zu den Konzerten haben die mitwirkenden und zuhörenden Mitglieder und deren Familienangehörige freien Zutritt auf Grund ihrer Vereinsbeiträge. Auf Zutritt von Nichtmitgliedern kann der Verein verzichten. Auf Wunsch von Nichtmitgliedern aber, die aus irgend einem Grunde (sei es öfteres Kranksein, Abwesenheit, nur zufällige Anwesenheit) nicht ordentliche Mitglieder sein können, aber sich gleichwohl gelegentlich einen Kunstgenuß verschaffen wollen, richtet der Vorstand Tagesmitgliedkarten zum Beitrag von 4 Mk. ein, und werden solche nach Prüfung beim Vorsitzenden abgegeben. Sie werden vorschriftsmäßig zur Abstempelung und späteren Versteuerung vorgelegt. Sofort nach dem Konzert erscheint ein geharnischtes Schreiben vom Magistrat, worin angefragt wird, wie viele Vereinsmitglieder anwesend gewesen seien und welches Eintrittsgeld sie bezahlt hätten, da auch sie die Steuer zahlen müßten. Die Zahl wird nach bestem Wissen auf etwa 400 angegeben, worunter aber 75 mitwirkende Chormitglieder seien, die unter allen Umständen steuerfrei sind nach § 6: „Als Besucher der Veranstaltung gelten alle Anwesenden mit Ausnahme derjenigen, die bei der Veranstaltung tätig sind.“ Das ist jedenfalls unzweideutig. Was erwidert nun der Magistrat? „Mitwirkende sind nur dann steuerfrei, wenn sie bei allen Vorträgen beteiligt sind, nicht aber, wenn nur bei einigen.“ Von sieben Nummern bestritt der Chor vier. Zu solchen lächerlichen Schikanen greift man also. Gesetzt den Fall, in einer Orchesternummer oder einem Akt ist ein Musiker oder Schauspieler nicht beschäftigt, und er untersteht sich, vom Saale aus etwas zuzuhören, so ist er „Besucher“ des Konzerts. Natürlich wurde dem Magistrat heimgeleuchtet. Im übrigen wird die Sache vielleicht noch verwaltungsgerichtlich entschieden werden.

So wird also die Lustbarkeitssteuer bereits in vielen Städten gehandhabt, immer mehr werden dem Beispiel nachfolgen. Schon jetzt müssen sich viele Familienväter, die ihr Einkommen nicht in demselben Maße steigern können, wie Arbeiter und Geschäftsinhaber, sich und ihrer Familie manchen Kunstgenuß versagen bei den hohen Eintrittspreisen. Wozu also noch die erhebliche Verteuerung durch Lustbarkeitssteuer? Die Benachteiligten werden schließlich die ausübenden Künstler und die ernste Kunst überhaupt sein. In die niederen Kunstveranstaltungen strömen die Massen schon so wie so mehr als in die ernsten. Was hat man früher gegen die geschmacksverrohende Kunst wie Kino, Operette und dergleichen geschrieben! Wäre es da nicht ein Gebot der Vern uft, volksbildende und veredelnde Veranstaltungen nicht durch eine hochschädigende Steuer zu erschweren? Bis jetzt hat man noch wenig von einem geharnischten Protest der ausübenden Künstler an die Reichsregierung oder die Landesregierungen gehört. Man läßt alles mit einem gewissen Fatalismus über sich ergehen. Es scheint Zeit zu sein, daß man sich endlich aufrafft und das Versäumte nachholt, ehe es zu spät ist.

[1] Wir haben auf diese wiederholt in kleinen Notizen hingewiesen. Die einzelnen Landesteile sollten an die Regierungen protestierend herantreten, nicht an die National-Versammlung. D. Schr.

Die Meistergeige.

Verstaubt, im dunklen Schrank versteckt,
Dem Tode fast schon preisgegeben,
Hat sie des Meisters Aug' entdeckt,
Sie auferweckt zu neuem Leben.

Er schlug die Saiten prüfend an,
Das gab ein wunderbares Klingen,
Als wollte sich aus dumpfem Bann
Ein Herz empor zur Freiheit ringen.

Als wollte, was so lange schwieg
An Freude, Jauchzen, Schmerz und Klagen
Sich stürzen in des Lebens Krieg
Und überquellend alles sagen. —

Im dichtgedrängten Saale tönt
Des Geigers Spiel, bald hell bald nächtig,
Und was da jubelt, lacht und stöhnt,
Packt alle Hörer übermächtig.

Sie sind in einem Zauberkreis,
Der hält die Seele ganz gefangen.
Die Träne rinnt verstohlen, leis,
Und röter färben sich die Wangen.

Ein letzter süßer Geigenton,
Ein schmerzlich zitternd Abschiednehmen . . .
Vorbei! — Die Lichter loschen schon,
Doch scheinen luftig zarte Schemen

Gleich Elfen durch den Saal zu ziehn,
Sich hold im Reigen zu verschlingen,
Und geisterhafte Melodien
Den Raum ganz leise zu durchklingen.

Walter Kaehler (Berlin).

Alexis Holländer.

Am 25. Februar vollendete Alexis Holländer in Berlin sein 80. Lebensjahr. Einer der Senioren der Musiker in der Hauptstadt des Deutschen Reiches, sieht der Jubilar auf ein an Arbeit und Erfolgen reiches Leben zurück. Holländer stammt aus Ratibor, wo er 1840 geboren wurde. Sein Vater, Leiter einer Privatschule, siedelte 1850 nach Berlin über, wo Alexis das Gymnasium durchlief und Orgel- und Violoncello-Unterricht durch C. Schnabel und Ad. Hesse erhielt. Seine starke Begabung geht daraus hervor, daß Holländer den Schülerchor der Lehranstalt leiten konnte und schon damals in Orchesterwerken mitwirkte. Auch seine Erstlinge in der Komposition, die noch sehr unter Schumannschem Einflusse standen, wurden gelegentlich aufgeführt. 1858 zog Holländer mit einem Stipendium der Franklschen Stiftung nach Berlin, hörte an der Universität eine Reihe von Vorlesungen bekannter Dozenten und studierte zur Ergänzung seines Privatunterrichtes durch Karl Böhmer an der Kgl. Akademie der Künste unter Grell und A. W. Bach. Stets erfreute er sich als Pianist eines guten Namens. Besonders als begeisterter Apostel Schumanns trat Holländer auf, der als Erster den Berlinern die Bekanntschaft mit des Meisters Kreisleriana und die Symphonischen Etüden vermittelte. 1861 wurde Holländer Lehrer an Kullaks Akademie und begründete einen Frauen- und einen gemischten Chor. 1863 übernahm er die Leitung des Konzertvereins, aus dem der Holländersche Verein wurde, der sich 1870 mit dem Cäcilienchore verband. Was Holländer als unermüdlich tätiger und künstlerisch feinempfindender Leiter dieses Vereins, der sich insbesondere der Pflege großer Vokalwerke mit Orchester annahm, durch 34 Jahre hindurch geleistet hat, war schöne und große Kulturarbeit, die unter den Zeitgenossen viel ehrliche Bewunderung erfahren hat. 1877 wurde Holländer Gesanglehrer an der Viktoriaschule, wo der Meister heute noch in geistiger Frische wirkt. Der vom Staate geforderten Reform der höheren Schulen entsprach Holländer durch einen sorgfältig ausgearbeiteten Lehrplan. Das Vertrauen der Behörde berief ihn zur Inspektion der Mädchenschulen in der Mark. 1903 wurde Holländer Dozent an der Humboldt-Akademie. Holländers Werke umfassen das Gebiet der Kammermusik (u. a. Klavierquintett in g moll Op. 24), der Klavierliteratur, des Liedes und des Chorgesanges. Ungedruckt blieben bisher die jedoch bereits aufgeführten Werke: Requiem, Streichquartette, Musik zu Goethes „Claudine" u. a. m. Von seinen didaktischen Werken dürfen die ausgezeichneten Treffübungen als Vorbereitung für den Chorgesang wohl an erster Stelle genannt werden. Auch seine instruktive Ausgabe von Schumanns Klavierwerken, die bei Schlesinger herauskam, ist zu rühmen.



Alexis Holländer.

Professor Holländer ist ein Musiker vom alten, guten Schlage. Warmherzig, begeisterungsfähig und fleißig ist er seinen Weg durchs Leben gegangen und hat er die tiefe Liebe zu seiner Kunst, die ihn allezeit beseelt hat, in die dankbaren Herzen vieler Menschen und Schüler gesenkt. Wie er an sein eigenes Wirken hohe Anforderungen und jenen Ernst stellte, ohne den nichts im Leben zu erreichen ist, so forderte er auch von seinen Schülern Fleiß ohne Ende. Den aber belohnte er durch doppelte Hingabe an seine Verpflichtung den zu Erziehenden gegenüber.

1865 hat Holländer sich mit der ausgezeichneten Sängerin Anna Becky vermählt, die ihm vor wenigen Jahren durch den Tod entrissen wurde. — Indem wir dem von allen, die ihn kennen lernten, aufrichtig verehrten Manne und Künstler unsere Glückwünsche zu seinem Geburtstage aussprechen, geben wir der Hoffnung Ausdruck, das Schicksal möge ihm seinen Lebensabend noch lange verschönen. Um seiner treuen Arbeit willen hat Holländer Ruhe und Glück eines sorglosen Ausruhens von den Mühen des Lebens verdient. W. R.

Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes.

(Um Nachdruck auch in der Tagespresse wird gebeten.)

In München hat sich die „Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes" gebildet, die uns eine Werbeschrift zugehen läßt. Wir machen unsere Leser nachdrücklichst auf sie aufmerksam und bitten, ihre Bestrebungen mit allen Kräften unterstützen zu wollen.

Der Aufruf richtet sich zwar nur an die Bayern; was aber in ihm gesagt wird, hat höchste Bedeutung für uns alle, welchem deutschen Stamme wir auch angehören mögen. Wir haben den Krieg verloren und sind ein armes Volk geworden. Hilfe von auswärts mag uns in bescheidenem Umfange zuteil werden: daß sie aber genügen werde, alle die entsetzlichen Wunden zu heilen, die der Krieg schlug, daß sie uns ermöglichen werde, die ungeheuerlichen Verluste des Krieges bald wieder auszugleichen, das kann nur ein Narr annehmen.

Im wesentlichen sind wir auf uns selbst angewiesen. Als Heloten können und dürfen wir der neuen Zeit nicht entgegengehen. Hat uns der Krieg das Schwert zerschlagen, so sind wir darum doch nicht waffenlos, wenn wir unsere alten Ideale nicht verlieren. Es gilt, abermals mit ihnen den Erdkreis zu erobern, gilt, unsere Freude an der Natur und an der Kunst, unsere Schöpferkraft in Wissenschaft, Technik und Kunst über die Welt zu tragen. Vielleicht sind wir deshalb so arm geworden, weil wir, in einer erschlaffenden materialistischen Weltanschauung verstrickt, den kulturellen Zusammenhang mit unserer großen Vergangenheit verloren haben. — Es wäre nicht das erstemal, daß das deutsche Volkslied ihn wieder herzustellen helfen würde. Die Gründung der Münchener Gesellschaft kommt zu rechter Zeit; mögen ihr überall dort, wo deutscher Sinn und deutsche Kunst lebendig sind, überall dort, wo die Gefahr der Ueberflutung unseres Lebens mit Schöpfungen fremder Art erkannt wird, gleichstrebende Vereinigungen erstehen!

Wer das Volkslied pflegt, so pflegt, daß es zu einem Teile des geistigen Besitzes wird, der bekämpft die Auswüchse jener Ueber-Zivilisation, unter denen unser gesellschaftliches und künstlerisches, unser öffentliches Leben überhaupt schon so viel gelitten hat. Wer das Volkslied pflegt, der erwirbt sich Lebensfreude. Ist es doch wie das Raunen im heiligen deutschen Walde, in dem tausend Vögel singen und der Atem Gottes weht, ist es doch wie kräftige Bergluft auf der Höhe, wenn hinter dem Wanderer Dunst und Qualm der Städte liegen und sein Auge entzückt vom goldenen Ueberflusse der Welt trinkt. Nur reine Lebensfreude kann uns helfen, allen den Schmutz, den gewissenloses Spekulantentum aus der Operette und ihren traurigen sozialen Begleiterscheinungen in die Masse wirft, zu überwinden.

Vor diesem Schmutz haben sich Tausende von deutschen Volksliedern flüchten müssen in die Einsamkeit deutscher Herzen. Es ist eine im Sinne der Wiedererweckung des deutschen Volkstums unumgänglich notwendige Aufgabe, diese herrlichen deutschen Volkslieder zu neuem Leben zu erwecken. Dies ist der Zweck der neuen Münchener Gesellschaft.

Ihr Arbeitsgebiet zerfällt in drei Abteilungen. Die erste soll sich mit der Sammlung der Lieder befassen und hat deshalb eine Volksliederbücherei und ein Volksliederarchiv vorgesehen, das den Mitgliedern der Gesellschaft zu wissenschaftlichen Arbeiten zur Verfügung stehen soll. Die zweite Abteilung denkt das gesammelte Material zu veröffentlichen und die dritte Abteilung soll die gesangstechnisch einwandfreie Wiedergabe von Volksliedern in der Oeffentlichkeit (Schulen, Gesangvereinen, Kunstsälen usw.) anbahnen. Willkommene Helfer sind der Gesellschaft Mittelschüler und Studenten. Es gab bereits eine Zeit, in der die deutschen Studenten Schützer dieser Volksweise waren. Heute ist diese Aufgabe für sie als die Träger der höchsten Bildung der Zukunft wiederum eine ähnliche geworden: sie sollen das, wovon sie

einen Teil in eigenem Besitze haben, wiederum so viel und weit wie möglich in der Allgemeinheit des Volkes heimisch werden lassen. Daß insbesondere auch die Gesangvereine berufen sind, an den hier nur flüchtig angedeuteten Aufgaben mitzuhelfen, versteht sich von selbst: Auch für sie gilt es, zu erkennen, daß sie ihre Kräfte teilweise stark überschätzt und sich an künstlerische Dinge herangemacht haben, die zu leisten der Männergesang in seiner Gesamtheit gar nicht berufen ist.

Der Münchener Aufruf sieht auch die Veranstaltung von Volksliederkursen und größeren Vokalkonzerten und Wettstreiten vor. Jenen ist unbedingt das Wort zu reden. Ob aber Wettstreite eingeführt werden sollen, ist eine andere Frage: geschieht es, so dürfen solche Wettstreite doch sicherlich nicht so eingerichtet werden, wie es vor dem Kriege war, da jene Wettstreite, wenn sie auch selbstverständlich die Hebung des Gesanges selbst im Auge hatten, doch nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, den Sinn für Aeußerlichkeiten zu entwickeln.

Es sei noch ausdrücklich bemerkt, daß die Münchener Gesellschaft jede politische Bestrebung von vornherein ausschließt. Wer sich von unseren Lesern für die Bestrebungen der Münchener Gesellschaft einzusetzen gesonnen ist, den bitten wir, sich an Dr. G. Panzer in München, Dachauerstr. 149, zu wenden.

*

Die Frage, ob es angezeigt erscheint, für Württemberg eine ähnliche Zentralstelle ins Leben zu rufen, ist noch nicht spruchreif und bedarf noch mancherlei Erwägungen. Der Unterzeichnete hat sich mit einigen der besten Kenner der Verhältnisse des Schwabenlandes in Verbindung gesetzt, erbittet aber außerdem insbesondere aus dem Leserkreise der N. M.-Z. Meinungsäußerungen. Es handelt sich keineswegs um einzelne Fragen, vielmehr um einen ganzen Fragenkomplex, aus dem zunächst nur die eine herausgeschält werden möge: wird es möglich sein, noch im Volksmunde lebende ungedruckte Lieder zu finden? Vielleicht äußern sich hierüber insbesondere die auf dem Lande tätigen Lehrer einmal. Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Schrekers „Schatzgräber".

Oper in vier Akten, einem Vor- und Nachspiel.

Uraufführung im Frankfurter Opernhause.

Fünf Monate lang beschäftigte man sich an unserer Oper mit der Einstudierung des anspruchsvollen Werkes, das der „Stadt Frankfurt und ihrem Opernhause" gewidmet ist. Von Zeit zu Zeit ließen die hiesigen Zeitungen Trompetenstöße erschallen, erschallen, um die Spannung der harrenden Menge in Atem zu halten und zu steigern. Der Tag der Aufführung kam. Mit rauschendem Beifall dankte Frankfurts Hörerschaft für das Geschenk ihres Wiener Lieblings. An zwei Uraufführungsabenden wurde das in zwei gleichwertigen Rollenbesetzungen einstudierte Werk aus der Taufe gehoben, die zweite Aufführung wurde (wohl als Trost für die sich sonst zurückgesetzt glaubenden Darsteller zweiter Garnitur) vom Komponisten selbst geleitet während am ersten Abend Dr. Ludwig Rottenberg den Taktstock schwang.

Die in Kürze nicht wiederzugebende Handlung stellt uns, wie in den „Gezeichneten", zwei männliche Typen vor, einen Künstler-Helden (Sänger und „Schatzgräber" in einer Person) und einen Narren, wie Alviano Salvago im vorigen Werke ein Vertreter jener in der Gegenwart häufiger werdenden, aber gottlob noch immer Ausnahme bleibenden unfruchtbaren Sexualästheten. Solche bedauernswerte Charaktere sollten besser Gegenstand psycho-pathologischer Werke sein, als Helden eines musikalischen Kunstwerkes. Eine Verfeinerung in der Charakterisierung dieser Gestalt im Verhältnis zu der des älteren Werkes muß allerdings zugestanden werden. Zwischen beiden Männern steht eine Frau, deren unbefriedigtes, phantastisches Liebesempfinden ihr Seelenleben zum Verbrechertum pervertiert hat und deren Reue sie bei erwachender wahrer Liebe zur Buße und in den Tod treibt. Die mit reichhaltigen, für ein musikalisches Drama allzu detaillierten Episoden ausgestattete Handlung, ihren Höhepunkt im 3. Akt findend und gegen Schluß zu dauernd abschwächend, wirkt verwirrend und unklar. Schrekers Stärke lag nie auf architektonischem Gebiet. Seine Phantasie erfindet farbenprächtige Situationen, während der Weg zu diesen meist ohne bewußte Zielstrebigkeit beschritten wird. Die märchenhaften, im Mittelalter spielenden Vorgänge werden vom Dichterkomponisten in einer stilistisch nicht ganz gefestigten Sprache, die mitunter selbst vor banalen Ausdrücken unserer Zeit nicht zurückschreckt, wiedergegeben. Auch hier scheint mir bewußte Einhaltung des Stils ungehemmtem phantastischen Drange gewichen zu sein.

Ebenso steht es mit der Musik. Da sich von Frankfurt ausgehend eine Strömung in der Beurteilung unseres modernen musikdramatischen Schaffens herangebildet hat, die ob ihren anspruchsvollen, diktatorischen und parteiischen Auftretens nicht unbedenklich für die Weiterentwicklung unserer Kunst wirken kann, und welche die Schaffensweise Franz Schrekers als vorbildlich auf ihren Schild erhebt, hingegen Werke anderer Stile, die bereits anderwärts zu freudigem Verständnis gelangt sind, in ihrer Wirkung auf unser Publikum beeinträchtigt, so erscheint es mir nötig, ohne den positiven Werten in Schrekers praktischem Schaffen zu nahe treten zu wollen, doch die Gefahr zu betonen, welche aus den, seinem Stile zugrunde liegenden Theorien erwachsen können.

Wie alle modernen Musikdramatiker (wenige rühmliche Ausnahmen bestätigen die trübe Regel) ist auch Franz Schreker in der Originalität der Gesamtkonzeption durch Wagners übermächtigen Einfluß beeinträchtigt. Vom „Tristan" ausgehend hat der Komponist französisch-impressionistische und italienisch-veristische Eindrücke in sich aufgenommen. Die mattfarbige, sublimierte Harmonik Debussys, die schreienden, leuchtend brutalen Farben Puccinis vermischen sich hier zu einem „blühenden" Wiener Farbenspiel, wie wir dies ähnlich auch bei Korngold und Joseph Marx finden. Während die darstellende Kunst im letzten Jahrzehnt sich bemüht, aus dem Farbenrausch und der Konturlosigkeit des Impressionismus heraus zu festen geschlossenen Formen zu gelangen, während vager Sinnenrausch immer mehr innerstem seelischen Ausdruck den lange streitig gemachten Platz in Malerei wie in Poesie wieder einräumt, sind wir in der Musik, der von jeher expressionistischsten aller Künste, noch stark im Hintertreffen.

So fortschrittlich ein Weg aus diesem stagnierenden Fahrwasser auch wäre, er müßte zunächst fast reaktionär erscheinen; aber sollte man wirklich diesen Einwand machen, wenn es sich um die Erkenntnis handelt, daß wir in eine Sackgasse geraten sind, die wir notgedrungen zurückgehen müssen, um den richtigen Weg nach vorwärts wieder beschreiten zu können? Und sind nach strengsten architektonischen Regeln schaffende Künstler wie Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni deshalb Rückschrittler? Die Oekonomie Wagners in seiner leitmotivischen Technik ist bei Schreker, obwohl auch er ohne solche Gedankenstützen nicht auskommt, gänzlich geschwunden. Aus dem farbigen Tonbrei steigen kleine melodische Blasen auf, platzen kurz darauf und verschwinden. Oefter wiederkehrende Themen, wie das „Schatzmotiv", erscheinen ohne Variationen in gleicher Beleuchtung im Sinne des Textes. Gedanklich zwingende Charakteristik und aphoristische Prägnanz, wie sie Wagner uns in seiner Leitmotivik lehrte, suchen wir vergeblich. Die Farbenpracht der Palette, von Beginn des Werkes an in gleicher Intensität schillernd, läßt den Hörer nach einer Stunde abstumpfen, da keine Steigerung mehr möglich war. Der durchaus homophon wirkende Satz, auf welchem die leicht wiegenden, melodischen Floskeln wie auf dickflüssigem Oel schwimmen, birgt ebenfalls keine Steigerungsmöglichkeit. Eine geschlossene Bildung, wie das schöne 3strophige Wiegenlied des 3. Aktes, beweist uns eben durch seine abgerundete Form, zum Schaden des Autors, die Undiszipliniertheit in der Anlage des übrigen Werkes. Die dynamischen und instrumentalen Steigerungen verlieren durch allzu häufiges Auftreten an Wirkung. Ein Generalhöhepunkt ist nicht zu finden. Das Orchester deckt die Singstimmen, die, außer an ariosen Stellen, im üblichen Sprechgesang deklamiert sind und deren richtige Betonung den Komponisten zu ständigem Taktwechsel verleitete, wodurch ein rhythmischer Halt nicht bestehen kann. Daß die heuer stattlich anwachsende Zahl der musikalisch geschilderten Liebesnächte (bei diskret fallenden Schleiern) hier um eine weitere bereichert ist, sei der Vollständigkeit halber erwähnt.

Gegenüber den „Gezeichneten" von einem Fort- oder Rückschritt sprechen zu wollen, scheint mir nicht am Platze. Die Partitur zeigt eine Verfeinerung der instrumentalen Schattierung, die jedoch beim Hören nicht allzu stark in Erscheinung tritt. Die Melodik, auch Franz Schrekers schwache Seite, weist etwas größere Linien auf, und bewegt sich, dem Milieu entsprechend, mehr in deutsch-volkstümlichem Geleise, während die italienische Handlung der „Gezeichneten" den melodischen Eklektiker zu einer Auslandsanleihe bei Puccini nötigte. Die in allen Werken Schrekers gleich verblüffende Phantasie in instrumentaler Nachahmung natürlicher Geräusche (welch im Grunde naives Vergnügen sekundärer musikalischer Art!) wirkte am stärksten, als sie neu war, in seiner ersten Oper: „Der ferne Klang".

Unter den darstellenden Künstlern verdient an erster Stelle Erik Wirl genannt zu werden, der die quantitativ stiefmütterlich behandelte Partie des „Narren" in genialer Eigenart zur Wirkung brachte. Elsa Gentner-Fischer und Emma Holl alternierten in der Darstellung der weiblichen Hauptrolle. Erstere stimmlich, letztere darstellerisch überaus ausdrucksvoll. Den Sänger-Schatzgräber verkörperten die Herren Gläser und Jäger mit nahezu gleichwertigem erfolgreichen Bemühen. Die Regie Christian Krämers belebte das nicht immer bühnenmäßig fließend konzipierte Tempo der Handlung in weniger origineller, als bewährter Weise. Die Dekorationen Siewerts waren farbenprächtig und dem phantastischen Stile der Musik angemessen.

Daß unser ganzer Spielplan durch die Einstudierung des schwierigen Werkes leiden mußte, liegt auf der Hand. So sehr wir der Opernleitung für ihre Bemühungen um einen Künstler vom Range Franz Schrekers Dank wissen müssen, so steigen uns doch Bedenken auf, ob es geraten ist, unsere ganzen künstlerischen Chancen auf diesen einen, doch nicht zu überschätzenden, Trumpf zu setzen. Von Pfitzners, Straußens und des arg verkannten Meisters Wolf Ferraris Werken hören wir herzlich wenig.

Der scheidende Intendant, Dr. Zeiß, konnte als musikalischer Laie nicht tätig in die Leitung der Oper eingreifen und mußte sich auf die, allerdings mit der Presse Hand in Hand gehenden, einseitigen Kunstanschauungen seines Ersten Kapellmeisters verlassen. So sind es nicht geringe Hoffnungen, die wir an den Dienstantritt des neuen, noch nicht ernannten Leiters unseres Operninstitutes knüpfen. A. W.

Leonid Kreutzer: „Der Gott u. die Bajadere."

Pantomime in vier Bildern und einem Vorspiel von Richard Weichert.

Uraufführung am Mannheimer Nationaltheater am 7. Februar.

„Wir mögen machen, was wir wollen, wir werden das Katzenjammergefühl nicht los: Das ist alles bloß Sensationsobjekt für den raffinierten Mob oder Snob, wenn nicht gar für den affektierten Philister." Dehmel.

In der Tat: man wird trotz einer fast erdrückenden Fülle hinreißend farbiger, märchenhaft-zauberischer, orientalisch-phantastischer Bilder, trotz schauspielerisch-tänzerischer Köstlichkeiten den fatalen Gedanken nicht los, daß bei der am 7. Februar am Mannheimer Nationaltheater erfolgten Uraufführung der Pantomime „Der Gott und die Bajadere" sich nicht Hände und Sinne in ernsthaft-heiligem, unabsichtlichem, künstlerischem Schaffen regten, hier schaltete und waltete ein egoistischer Wille, ein Wille, der unter dem Vorwand höchsten Kunststrebens Bühne und Künstler benutzt, um ihnen die letzten Möglichkeiten äußerer Wirkungen zu entreißen, um zu verblüffen, zu faszinieren, die Sinne zu berauschen. Wer das künstlerische Schaffen des Intendanten der Mannheimer Bühne Dr. Karl Hagemann in der Letztzeit verfolgte, konnte unschwer ahnen, daß für ihn die Pantomime die letzte Konsequenz seiner Ideen werden müsse, die Pantomime, die nichts anderes ist als ein sinnenfreudiges Spiel mit Farben und Bewegungen. Sie aber als neue Offenbarung schauspielerischer Kultur und als Weg zum Aufstieg für das Theater des Westens, das Literaturtheater, zu betrachten, wie Dr. Hagemann in einem der Uraufführung vorausgegangenen Einführungsabend im Theaterkulturverband ausführte, dürfte nicht unwidersprochen bleiben. Denn jedenfalls hat unser Theater, besonders in gegenwärtiger Zeit, andere und wichtigere Aufgaben zu erfüllen, als die nur Stimmungen und begrenzte Gefühlsregungen übermittelnde Pantomime, bei der Geste und Dekoration die einzigen Faktoren sind, mit denen sie arbeitet, die Sprache, der höchste Kulturausdruck, ausgeschaltet ist, zu pflegen.

Die Unterlage zu der Pantomime bildet die Goethesche Ballade „Der Gott und die Bajadere", der eine phantastische indische Legende zu Grunde liegt. Richard Weichert, der einstige Mannheimer und derzeitige Frankfurter Schauspiel-Oberspielleiter, hat zur Verstärkung des dramatischen Konflikts die Figur eines alten buhlenden Lüstlings eingeführt und die ganze Handlung in ein Vorspiel und vier Bilder gegliedert.

Im Vorspiel kommt Mahadöh, Herr der Erde, vom Himmel herunter. Auf dem Wege zur Erde schon hört er von dort her Gebets- und Weherufe; er beschließt, von Mitleid getrieben, zu helfen. Er verwandelt sich in einen indischen Jüngling und wandert zur Stadt.

Das erste Bild zeigt das erschöpfte Volk, das unter der sengenden Hitze und Dürre schmachtet. Geführt von Priestern und Tempelmädchen wird das Standbild des Gottes Shiva aufgestellt; denn noch einmal will die verzweifelte Menge versuchen, den erzürnten Gott milde zu stimmen, noch einmal inbrünstig zu ihm beten und tanzen zu lassen zu seiner Ehre, Blumen opfern und die heiligen Waschungen vornehmen. Vergebens. Nun tanzt die schönste und beste Tänzerin am größten Tempel von Benares — die Gottesdirne, alles mit sich reißend, aufreizend. Da erscheint auf dem höchsten Grat der Gott-Jüngling. Jäh hält sie inne, gepackt von dem seltsamen Wesen des sich ihr nahenden jungen Fremdlings, gebannt von seinem Blick. Vergebens packt sie der Lüstling mit seinen Helfershelfern und will sie zum Weitertanzen zwingen, aber der Jüngling wehrt ihre Peiniger. Aug in Aug stehen sie sich eine Weile schweigend gegenüber: Mädchen und Jüngling — Dirne und Gott. Da tritt das Wunder ein: Wind und Regen beleben die verdorrte Natur. Ein Taumel der Freude befällt die Menschen, und als die Bajadere aus ihrer Verhaltenheit erwacht, ist der Jüngling entschwunden. Mit Mühe nur entkommt sie dem gierigen Werben des Lüstlings . . .

In den übrigen drei Bildern: der Werbung vor dem Hause, der Liebesszene im Gemach der Bajadere und der Feuerbestattung am Ganges folgt die Handlung im wesentlichen der bekannten Goetheschen Dichtung bis zum Ende, zur Auswirkung des wundervollen Goetheschen Epos: „Unsterbliche heben verlorene Kinder mit feurigen Armen zum Himmel empor!" . . .

Von Goethes Dichtung geht der eigentliche, der tiefe Wert des Werkes aus. Die Pantomime hat ihn aber keineswegs erschöpft, weder Weicherts äußerst zweck- und geschäftsmäßige, mit sicherem Blick für Kinowirkungen entworfene Bearbeitung, noch die Musik des anerkannten Pianisten Leonid Kreutzer, die sich zwar der Situation und dem Charakter anzupassen, das exotisch-orientalisch-indische Kolorit, die Stimmung, durch das Rüstzeug zeitgenössischer Instrumentiertechnik und Harmonik zu malen versucht, aber an solch einem Mangel der Erfindung leidet, daß die wenigen, wohl aus dem Indischen stammenden Motive und Themen — eigentlich halbgeformte Phrasen —, die im Vorspiel eingeführt und in ihrer Monotonie in allen Instrumentengruppen ohne sonderliche thematische Verarbeitung und Veränderung sich wiederholen, fast zu Tode gehetzt werden. Mit großer Konsequenz führt Kreutzer diesen ermüdenden Nervenstil seiner Musik durch das ganze Werk durch.

Daß der Intendant der Mannheimer Bühne, Dr. Karl Hagemann, dies Werk mit aller Artistik künstlerischen Schaffens zur Darstellung herausarbeiten werde, ist nur allzu begreiflich für den, der sein neuestes Buch, „Spiele der Völker" — Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt durch Afrika und Ostasien — gelesen hat. Hier war ihm Gelegenheit gegeben, die Kultur der Inder in ihrer fantastischen Pracht vor Augen zu führen, und diese übermittelte er durch diese Pantomime in einer kaum überbietbaren Treue und Echtheit der Bilder und Darstellung, wobei ihm Heinz Grete im Entwerfen der Bilder treueste Gefolgschaft leistete. Die Aufmachung, das Gegenständliche, das Sinnliche der einzelnen Bilder und die Vertreterin der Hauptrolle, Lilly Stock, eine neu entdeckte Tanzgröße aus Koblenz, mitsamt dem ausdrucksstarken Orchester unter Felix Lederer und dem wohldisziplinierten Bühnenensemble zogen das Publikum in Bann, so daß das Werk immerhin einen lebhaften äußeren, in vielen Hervorrufen der Autoren und hauptbeteiligten Faktoren gipfelnden Erfolg errang.

Rudolf Hunck.

Manfred Gurlitt: „Die Heilige".

Musikalische Legende in drei Vorgängen. Dichtung von Karl Hauptmann.

Uraufführung im Bremer Stadttheater.

Sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist: dies Wort ist oft auf Komponisten im Verhältnis zu ihren Texten angewandt worden. Karl Hauptmann ist sicher kein schlechter Umgang. Er ist aber immer lyrischer, immer symbolischer und immer mystischer geworden. Leider nicht dramatischer. Auch „Die Heilige" ist eine Legende, d. h. eine verkleidete, seelische Ausdeutung des Lebens; nicht das Leben selber. Das also muß den Komponisten gelockt haben: mystische Urgründe der Seele, die Entmaterialisierung der Seele vom Leben, nicht aber des Lebens Kampf, Not und Sieg. Gurlitt ist kaum dreißigjährig, Hauptmann steht in der höchsten Reife des Alters. Diese Verbindung ist unnatürlich. Unsere schaffende Jugend wendet sich ab vom Leben, ab vom Nationalen, ab vom Kampf; sie sucht hier auf Erden die Entsagung, die internationale Verbrüderung, das Nirwana auf Erden. In der Politik heißt das Kommunismus, in der Kunst Expressionismus. Alles Alte muß zerschlagen werden, Geschichte und Tradition verbauen die neuen Wege. Was wir, die Aelteren, dazu sagen, ist ihnen gleichgültig. Fraglich ist nur, ob diese neue Kunst, die zwar viel Gefühl, aber keine Form hat, ein Form und Gestalt gebendes schöpferisches Genie hervorbringt; sonst bleibt sie auf jeden Fall Chaos.

Der Text von Karl Hauptmann behandelt die altindische Legende von der leidvollen und glutvollen Sinnenwelt, die zur Kühle des Abendfriedens im Walde, zur absoluten Seelenruhe, besser Erstarrung in der Askese der Säulenheiligen Buddhas geläutert wird. Giwau, die Geliebte des Kaisers, ist die zu läuternde Seele. Sie wird von der Tänzerin Hotoke aus der Gunst des Kaisers verdrängt. Eifersucht und die Ueberwindung der Eifersucht ist das Feuer, das die Seele ausglüht. Sie erreicht den Heiligenschein, als sie ihre einst gehaßte Nebenbuhlerin zum Schluß liebevoll in ihre Einsiedelei als Schwester aufnimmt. Der Tag der Sinne ist besiegt, die Nacht des Seelenfriedens zieht herauf. In vollster Finsternis entläßt uns der Dichter und der Komponist: Nirwana sinkt herab. Die Erde ist verschwunden. Aber — wir müssen weiterleben! Ist dies nun eine Kunst, die uns dabei hilft? Wahrlich nicht!

Gurlitts Musik ist nicht so übermäßig expressionistisch, daß sie zum vollen Chaos würde. Sie hat Ausdruckskraft und inbrünstiges Fühlen, das, aus dem Unterbewußtsein der Künstlerseele aufsteigend, die Handlung der Oberwelt auf der Bühne in parallelem, ewig wechselndem Strom begleitet. Es sind zwei parallele, aber scheinbar einander ganz fremde Welten, die hier auf der Bühne und im Orchester einem gleichen Ziele zustreben. Daß dabei jede Tonalität, jeder rhythmische Charakter, jeder Anflug von Melismen — das Wort Melodie ist natürlich in diesem Zusammenhang Ketzerei und Todsünde — aufgehoben sind, versteht sich von selbst. Nur einmal entwickelt sich ein breites, fast hätte ich gesagt Thema; es ist aber nur die mehrfache Wiederholung einer in gleichen Intervallen chromatisch absteigenden, sich in mystische Tiefen verlierenden Tonfolge, die wirkungsvoll orchestral und dynamisch gesteigert, einen monumentalen Charakter erhält; das ist die zweite Hälfte des zweiten Vorgangs. Im dritten gibt ein seltsam vom Orchester getrenntes, musikalisch aber wertvolles, in der Führung der Stimmen klanglich reizvolles und neuartiges Terzett (drei Frauenstimmen), das kühle Abendfriedensterzett, die Grundstimmung. Leider verläuft sie zum Schluß in Askese, Weltflucht, Sternenkühle, Nirwana, Dunkelheit — ins Nichts.

Die Aufführung war sehr sorgfältig vorbereitet; Gurlitt ist Kapellmeister unserer Oper und leitete sein Werk selber. Unter den Solisten ragte die Sängerin der Giwau, Marie Ruhmer-Ulbrich, durch starke Verinnerlichung ihrer Partie hervor.

Die heutige Jugend sucht den heiligen Gral, aber nicht im Kampf, sondern in der Entsagung. Es ist das Stigma unserer Zeit. Wo ist der Arzt? Prof. Hellmers.

Julius Bittner: Eine neue Musik zu Raimunds „Gefesselter Phantasie".

Uraufführung im Wiener Komödienhaus am 5. Februar 1920.

Raimunds Werke verlangen aus ihrem inneren Wesen heraus nach Musik. Ihre naive Zauberromantik, ebenso wie ihr schlichter Volkston sind ohne Musik gar nicht denkbar. Raimund schreibt daher selbst an zahlreichen Stellen seiner Dichtungen Musik vor, die in ihrer Anwendung teils Lied oder Couplet, teils durch Hinzutritt zum gesprochenen Worte zum Melodram wird.

„Die gefesselte Phantasie", die symbolisierte Darstellung dessen, was dichterische Inspiration ist, und dessen, was es nicht ist, erheischt eine besondere Aufmerksamkeit vom musikalischen Standpunkte aus. Infolgedessen hat die Musik dieses Zauberspieles eine kleine Geschichte. Denn merkwürdigerweise ist gerade dieses Werk Raimunds von Haus aus nicht gut mit Musik bedacht gewesen. Während bei anderen Stücken Raimunds auch auf die Musik große Sorgfalt verwendet war, kam zur „Gefesselten Phantasie" das musikalische Beiwerk zur Uraufführung (8. Januar 1828) am Leopoldstädter Theater dadurch zustande, daß Raimund selbst ein Quodlibet komponierte, während die übrige Musik der Musikdirektor dieser Bühne, Wenzel Müller, besorgte, der aber hier in der Eile gerade nicht sein Bestes gab. Der erste Erfolg des Werkes war kein nennenswerter.

Der poetische Inhalt des Zauberspieles übte aber, besonders vom Standpunkte der Tonkunst aus, einen starken Reiz. Und da war es Felix Mottl, der auf den Gedanken verfiel, dem Stücke ein neues musikalisches Gewand zu verleihen. Und dieses sollte durch Schubert geschehen. Franz Schubert hatte mit seinen Bühnenkompositionen bekanntlich wenig Erfolg. Unter diesen erlitt das Melodram „Die Zauberharfe", zu der er auf Einladung des Theatermalers Neefe (Sohn des Lehrers Beethovens) und Demmers die Musik komponiert hatte, einen sanften Durchfall. Dieses Melodram, das anonym zur Aufführung kam, dessen Buch aber vom Theatersekretär Hofmann stammte, war ein arges Spektakelstück und wurde ziemlich deutlich abgelehnt. Die Musik des damals 23jährigen Schubert wurde von der Kritik etwas wohlwollender behandelt. F. Mottl suchte nun diese Komposition des Liederkönigs für die Bühne dadurch zu retten, daß er sie dem Stücke Raimunds unterlegte. Sie bestand zunächst aus der Ouvertüre, über die noch ein Wörtchen zu sagen ist. Es ist dahier nämlich eine große Verwirrung in der Benennung entstanden. Die Ouvertüre, die Schubert zur Zauberharfe komponierte, und zwar als Einlage vor dem 3. Akte, wurde später unter dem falschen Titel Rosamunden-Ouvertüre herausgegeben. Schubert hatte zum Drama der Helmine Chezy „Rosamunde" auch eine Bühnenmusik geschrieben und hiezu wieder jene Ouvertüre verwendet, die er schon früher zu Schobers Oper „Alfonso und Estrella" komponiert hatte. Die Sache ist also ein wenig kompliziert. Es müssen diese zwei Ouvertüren nicht verwechselt werden. **Erstens**: Ouvertüre Op. 26, das ist jene Komposition, die zu „Zauberharfe" gehört, die später auch zur Operette „Der häusliche Krieg" von J. Castelli und schließlich durch Mottl zur „Gefesselten Phantasie" verwendet wurde und unrichtigerweise „Rosamunden-Ouvertüre" genannt wurde. Zweitens: die eigentliche Rosamunden-Ouvertüre Op. 69, ursprünglich zu „Alfonso und Estrella" komponiert und später dem Drama „Rosamunde" vorangestellt.

Nach dieser kleinen Abschweifung zur Sache zurück! Wo die Zauberharfen-Musik nicht ausreichte, verwendete Mottl auch andere Schubert-Kompositionen, so insbesondere die deutschen Tänze, um der „Gefesselten Phantasie" die erforderliche musikalische Unterlage zu geben. In dieser Fassung kam das Werk in Karlsruhe 1898 zur erfolgreichen Aufführung (der Klavierauszug ist in der Wiener Universal-Edition erschienen).

Nunmehr liegt abermals eine neue musikalische Einrichtung der „Gefesselten Phantasie" vor, welche am 5. Februar 1920 im Wiener Komödienhaus mit einem für dieses Werk, das ein Schmerzenskind der Raimundschen Muse genannt werden muß, seltenen Erfolge zur Uraufführung kam. Beibehalten wurde die Zauberharfen-Ouvertüre Schuberts, sowie drei Couplets des Nachtigall „von der Komposition des Wenzel Müller". Eine sehr richtig angebrachte Pietät. Die andern Lieder und insbesondere die melodramatischen Teile wurden von Julius Bittner neu vertont. Darunter nimmt das Interesse des Musikers besonders der Auftritt der „Phantasie", sowie deren Befreiung aus den ihr angelegten Fesseln in Anspruch. Das erstere eine gänzlich auf Grazie angelegte Komposition, wie sie der Genius der Phantasie, die hier die Grete Wiesenthal mit ihrer elfenhaften Persönlichkeit verkörperte, erheischt, das letztere eine musikalische Entladung von sicherer Wirkung. Daneben Lieder, kleinere melodramatische Szenen und eine etwas ausführlichere Schlußmusik; weniger hervorspringend, absichtlich und bewußt im Geiste des anspruchslosen Volksstückes gehalten, aber doch immer sofort erkennbar als die Erfindung Bittners: an der höchst persönlichen Eigenart in der Führung der Baßstimme. „Ich schau' mir bei einem Musikus immer die Bäss' an, die er schreibt," sagt der Hittsam im „lieben Augustin"; und mit ihm kann man von Bittners Musik stets sagen, daß „sein Getön auf graden Füßen geht".

Dr. Theodor Haas (Wien).

Alfr. Szendrei: „Der Türkisenblaue Garten".

Ein Spiel von Liebe und Tod in einem Akt
von Rose Silberer.

Uraufführung in Leipzig am Sonnabend, den 7. Februar 1920.

Wir sind in Ispahan — im phantastischen, märchenhaften Persien. All seine üppige Farbenpracht leuchtet uns entgegen. Wir blicken in einen weitgedehnten Garten, der von hohen, türkisblau glasierten Wänden eingeschlossen ist; Kletterrosen, Jasmin und Fliederbäume duften in ihm; in seiner Mitte ist ein Teich und ein Springbrunnen, mit grüner Mosaik eingefaßt. Im Hintergrunde liegt, fast versteckt, ein kleiner Palast; seine Wände sind ebenfalls von blauer Fayence überzogen. Auf den blauen Fliesen vor dem Brunnen und auf dem Boden liegen bunte Kissen und breiten sich weiche Teppiche.

Es ist alles herrlich zu schauen, und man denkt an die Märchenwelt von Tausend und eine Nacht.

In diesem schönen Käfig ist Nayelah von ihrem Gebieter, dem reichen Schah, eingeschlossen. Sie träumt von einem kühnen Unbekannten, der sie aus ihren Fesseln befreien soll. Während sie in Sehnsucht die Arme ausbreitet, steht plötzlich der Jüngling Haïdar vor ihr, den sie schon einmal flüchtig sah. Er ist nicht das erstemal in ihr märchenblaues Haus, das „Nachtigallenschloß des Paradieses", eingedrungen, um sie zu belauschen. Er wirbt heißblütig um ihre Liebe; sie wehrt lange ab, indem sie ihn auf ihre Unfreiheit und auf die Liebe des Schahs zu ihr hinweist. Eine lange Türkisenkette um ihren Hals ist ihr das Symbol der Treue. Da ihre Gespielinnen, die „zehn Frauen in geblümten Kleidern", in der Nähe sind, drängt sie Haïdar schließlich zum Gehen.

Mit den Worten: „Ich liebe Dich! Und atme nicht länger ohne Deine Liebe!" nimmt er Abschied.

Die Gefährtinnen erheitern die verträumte Nayelah mit Spiel und Gesang. Schirene, die alte Märchenerzählerin, berichtet von dem Jüngling, der sich in den Kopf gesetzt hatte, die Kalifentochter zur Frau zu gewinnen. Der Kalif trug ihm in guter Laune auf, einen längst verloren gegangenen Karfunkelstein aus dem Tigris zurückzuholen. Des Jünglings Wahlspruch: „Viel kann, wer ernstlich will", führte ihn zum Ziele. Nach vierzig Tagen Wasserschöpfens mit einer Silberschüssel werden die Fische im Tigris unruhig und werfen ihm den Karfunkel in die Schüssel. Der Jüngling aber wird des Kalifen Schwiegersohn. Nayelah träumt diesem Märchen sinnend nach.

Als die Alte ihre Erzählung geendet, bringen Negersklaven eine Truhe in den Garten. Einer der Sklaven überreicht Nayelah einen Brief Haïdars. Diese liest ihn vor: „Dem Lebenden hast Du Dich verweigert. Bei des Toten letzter Bitte bleib' nicht ungerührt. Gewähr' mir nur dies Eine noch: Wache die Nacht bei mir! Es soll die erste Nacht im Paradiese sein!" Trotz der Warnungen Schirenes ist Nayelah entschlossen, die Totenwacht zu halten, bis Haïdars Diener die Truhe mit seinem Leichnam am nächsten Morgen zurückholen werden. Alleingeblieben, singt Nayelah dem — wie sie meint — um ihretwillen Verblichenen eine poesievoll-ergreifende Totenklage nach („Ich liebe Dich in Deinem Tod, Und darf Dich lieben, Niemand ist verraten, Wenn ich dem Toten mich ergebe! . . ."). Unter ihren glühenden Küssen erwacht Haïdar aber zu neuem Leben. Er gesteht ihr, daß der Zaubertrank eines Arztes ihn in todesähnliche Betäubung versetzt habe, daß der Kuß eines liebenden Weibes ihn aber in die Wirklichkeit zurückführen mußte, und er hat diesen Kuß durch Nayelah bestimmt erhofft. Nayelah ist unmutig über seine List; Keuschheit und Furcht vor dem abwesenden Gebieter lassen sie Haïdars Liebesflehen gegenüber lange standhaft bleiben.

Endlich reißt sie sich das Treusymbol, die Türkisenkette, vom Halse; Haïdar zerstreut ihre Steine und zertritt sie mit den Füßen. Beide finden sich nun zusammen. Nayelah steht aber unter dem dämonischen Einfluß des Schahs, auch in dessen Abwesenheit. Mit eigener Hand vollzieht sie die Sühne für die Verletzung seines Willens und des Treugebotes, indem sie Haïdar ersticht. Der Schah kehrt zurück und sieht vollendet, was er auf der Reise vor seiner Seele sah und wünschte. Als er für Nayelah aber grausame Marter aussinnen will, um seinen Rachedurst zu kühlen, trotzt sie kühn seinem Wollen („Du bist nicht Herr, nicht Richter mehr — Des Toten Liebe ist das Gebot, dem ich folgen muß!"). Er hat keine Macht mehr über ihre Seele. Sie tötet sich selbst und folgt dem, der sie ruft, in ewige Umarmung. Der Schah steht gebrochen und haltlos da; Schirene wehklagt: „Ein Dämon hat hier gespielt — Ein Spiel von Leben und Tod." Die blauen Mauern des Gartens sind unterdes farblos wie ein entschwundenes Gefühl geworden . . .

Zu dieser orientalischen Märchenhandlung mit dem so traurigen, unerwarteten (und auch recht konstruierten) Ausgang hat Aladar Szendrei, Kapellmeister an der Leipziger Oper, eine klanggesättigte Musik geschrieben, die viel des Schönen enthält. Jeder Takt verrät den gebildeten Musiker und sein bedeutendes technisches Können. Die Stimmung des orientalischen Milieus, der bunte Märchenglanz, die glitzernde Pracht des Geschmeides, die singenden Brunnen, die glühende Sonne, die Süßigkeit der Nacht, die leuchtenden Farben traulicher Gewänder, der Gespielinnen heitere Anmut, sorgloses Lachen und weiches Dahingleiten in Spiel und Reigen — all dies ist musikalisch wunderschön festgehalten; festgehalten ist aber auch die unheilbrohende Schwüle, die über dem Ganzen trotz alledem liegt; die Stimmung

des Bangens, der Furcht und des Entsetzens. In all diesem bietet Szendrei manche eigenartige und selbständige Einfälle, auch in ein paar kleinen Liedern einzelner Gespielinnen und in der Märchenerzählung der alten Schirene von dem Karfunkelstein im Tigris. Daß der Komponist die Orchesterliteratur von Richard Wagner bis Richard Strauß, Schreker und Puccini gründlich kennt, ist nicht hinwegzuleugnen. Das macht weite Partien seines Werkes dann auch weniger interessant. Insbesondere enttäuscht er in dem, was er als Liebeslyrik von Nahelah und Haïdar bietet; hier ringt er sich nur selten zu wahrhaft selbständigem und persönlichem Ausdruck empor, und die Längen des — an sich sprachschönen und poetischen (streckenweise an Cornelius' „Barbier von Bagdad" erinnernden) — Textes werden dadurch oft nachdrücklich empfunden: die Musik vermag nicht darüber hinwegzuhelfen. Szendrei vermag auch das große Orchesterzwischenspiel der Liebesnacht (Nahelah-Haïdar), in dem bald die Streichinstrumente jubeln und kosen, und bald sich der ganze Orchesterkörper in kräftigen (allzukräftigen) Bläsertuttis reckt, nicht zu einem besonders hinreißenden und wirklich innerlich überzeugenden, symphonischen Gebilde zu gestalten. Es wäre vorteilhafter für die Wirkung des Ganzen, zwischen Liebesnacht und Todesmorgen wirklich einen Aktschluß zu machen, die Zuhörer, die von der vielen Liebeslyrik ermattet sind, erst einmal im Foyer Atem schöpfen zu lassen, und dann, unter völligem oder teilweisem Verzicht auf die Zwischenakt-musik, fortzufahren. Für das Bizarre, Stark-Charakteristische, Exotische hat indessen der Komponist entschiedenes Talent. Zu seinem Lobe muß man ferner sagen, daß er sich von häßlichen und gesuchten Kakophonien (Mißklängen) freihält und daß seine Musik ein gewisses einheitliches und harmonisches Gesicht hat, so durchaus modern und sensibel sie empfunden, gelegentlich auch anempfunden ist. Lieblingsinstrument Szendreis ist offenbar die Celesta, der er reichlich zu tun gibt — aber — die Sache klingt immer wundervoll mit dem übrigen zusammen; es ist ein eigentümlicher Ausdruck für kalte, feierliche, oft mystische Pracht in den Tönen dieses seit Strauß' Rosenkavalier gern verwandten Instrumentes.

Die Aufführung des neuen Werkes unter des Komponisten eigner musikalischer Leitung verdient Lob. Mit unseren ersten und besten Gesangskräften waren die zehn Gespielinnen („Die Frauen in geblümten Kleidern") besetzt, darunter die Damen Streng, Schultheß, Schulz-Dornburg. Diese Frauenstimmen bildeten denn auch einen großen Reiz der Aufführung. Wundervoll brachte z. B. Frau Schultheß die kleine musikalische Episode „Schleicht ein Knab'..." zur Geltung. Prachtvoll führte Frida Schreiber die wichtige Partie der Märchenerzählerin Schirene durch. Mine Sanden als Nahelah mit ihrer gepflegten, weichen (wenn auch nicht großen) Stimme verkörperte treffend die aus Sehnsucht, Hingebung, Furcht und Sprödigkeit seltsam zusammengesetzte Orientalin; leider verstand man in dem üppig wogenden Orchesterklang nicht immer den gesungenen Text. Hans Lißmann war ein nicht allzu feuriger Liebhaber Haïdar, doch von guten musikalischen Qualitäten. (Uebrigens: Mit welchen Mitteln und auf welche Weise der liebeglühende Haïdar wiederholt in den so streng bewachten Blauen Garten einzudringen vermag, bleibt immerhin ein Rätsel!) Walter Soomer war zu der nicht gerade dankbaren Rolle des Schah verurteilt, der erst gütig und mild erscheint und plötzlich von heftigem Blut- und Rachedurst befallen wird, bis er schließlich in seelischem Gebrochensein zusammensinkt. Also ein Haremsbesitzer und -gewaltiger, der die umgekehrte Entwicklung wie der in Mozarts „Entführung" durchmacht!

Um die Bühneneinrichtung des Werkes hatte sich Oberspielleiter Schäffer verdient gemacht, der den blauen Wundergarten und seine „Blumenmädchen" (die die Erinnerung an Klingsors Zauberhain wachrufen) mit Geschmack und feinem Farbensinn lebendig gemacht hatte. Die Uraufführung fand vor ausverkauftem Hause statt und hatte viel Erfolg. Der dirigierende Komponist wurde oft mit den Hauptdarstellenden vor die Rampe gerufen. Von unseren drei komponierenden Opernkapellmeistern (Prof. Lohse, Weißleder, Szendrei) ist er zweifellos der interessanteste und begabteste. Dennoch ist Herrn Szendrei zu raten, sich zu Kürzungen an seinem Werk zu entschließen. Erstaufführungs-Erfolge in Leipzig leisten, den gemachten Erfahrungen nach, nicht immer Gewähr dafür, daß sich das erfolggekrönte Werk auch wirklich dauernd auf dem Spielplan zu behaupten vermag!

Curt M. Franke.

Musikbriefe

Braunschweig. Das Hoftheater sank nach der Verwandlung in das Landestheater schnell von seiner Höhe, der Künstler- und Arbeiterrat besaßen nicht das nötige Ansehen, um die gut gemeinten Pläne zu verwirklichen, und der Kasse fehlten die Millionen des letzten Herzogs; der erschreckende Fehlbetrag beim Jahresabschluß, den der Freistaat nicht decken wollte und die verschuldete Stadt nicht übernehmen konnte, machte das Fortbestehen des Musentempels also fraglich. Man suchte deshalb einen erfahrenen Steuermann, der das schwankende Schifflein durch die Klippen in den sicheren Hafen führte, und glaubt ihn in Dr. Hans Kaufmann, dem Oberspielleiter des deutschen Opernhauses in Charlottenburg, gefunden zu haben. Es geht ihm ein guter Ruf voraus; nach Vollendung der juristischen, staatswissenschaftlichen und ästhetischen Studien wählte er, durch Otto Brahm ermutigt, die Bühnenlaufbahn als Beruf und wirkte als Schauspieler bezw. Spielleiter an verschiedenen Stadttheatern, wandte sich dann, durch den Direktor Gregor der Komischen Oper in Berlin angeregt, der Oper zu und wirkt bis heute erfolgreich am genannten Theater. In Braunschweig will er das Hauptgewicht auf das Musikdrama legen, ohne die gute moderne Oper zu vernachlässigen und mindestens eine Uraufführung in jeder Spielzeit bringen. Die Stilbühne verwirft er für die Oper, weil die Musik immer mehr Glanz als das Schauspiel erfordere, um auf die Hörer zu wirken. Die klassische, zugkräftige neue Operette soll Kassenzwecken dienen! Den Fehlbetrag gedenkt er aus der Welt zu schaffen durch möglichste Sparsamkeit, aber nicht an Gagen und Löhnen, durch eventuelle Erhöhung der Eintrittspreise und bessere Ausnutzung der unbeschäftigten Kräfte. Zu diesem Zweck gedenkt er für Kammerspiele und Spielopern einen großen Saal zu mieten; für einen Zuschuß der Stadt würde er Schülervorstellungen zu geringen Preisen, für arme, würdige Schüler umsonst als Gegenleistung bieten. Er freut sich, in der berühmten Löwenstadt mit so viel Anregungen durch Natur und Architektur, die seine Phantasie befruchten, wirken zu können. Demnach gehen wir herrlichen Zeiten entgegen. „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube." E. St.

*

Erfurt. Die Ungunst der Zeit ist auch an unserem Konzertleben nicht ohne Einfluß vorübergegangen. Es gab teilweise recht bemerkenswerte und erheblich über Durchschnittsniveau stehende einheimische Musikveranstaltungen. An die Spitze möchte ich das Bach-Konzert stellen, das am Totensonntag in unserer Thomaskirche stattfand. Eine weihevollere Ehrung konnte man den Toten nicht geben. Das Konzert brachte vier Kantaten zur Aufführung, und zwar: Kantate Nr. 48, „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen"; Nr. 55, „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht"; Nr. 161, „Komm, du süße Todesstunde" und Nr 95, „Christus, der ist mein Leben". Drei Bach-Sänger ersten Ranges: Johanna Kiß, Georg A. Walter und Artur van Eweyk (Berlin), Orchester und Chor vom Thür. Landeskonservatorium, vereinigten sich unter der sicheren Leitung von Erich Mirsch-Riccius (Berlin), zu einer stilvollen und wohl abgerundeten Darbietung, die den Solisten Gelegenheit bot, ihr tiefes Verständnis für Bachs Gedankenreichtum zu zeigen und ihn auszuschöpfen. Der einheimische Pianist, Anatol von Roessel, bestärkte aufs neue seinen Ruf als feinsinniger Kammermusiker. Besonders der Jubiläumsabend, sein 50. hiesiges Auftreten, mit dem äußerst sympathischen Cellisten Gutja Casini (Leipzig), war berechtigterweise von stürmischem Beifall begleitet. Im Erfurter Musikverein gab uns Konrad Ansorge seinen Beethoven in der ihm eigenen abgeklärten, klassischen Weise. Dr. Wolfgang Rosenthal (Leipzig) ließ seinen lyrisch weichen Baßbariton in warmbeseeltem Vortrag ausströmen. Professor Georg Wille (Dresden) ließ in Volkmanns a moll-Konzert die leichte Herbheit des Cellos völlig vergessen. Seine virtuose Technik, verbunden mit blühender Kantilene, übte bestrickenden Reiz aus, so daß er noch ein moment musical von Schubert mit erstaunlich graziösem, leicht beschwingtem Ton folgen ließ. Am selben Abend lernten wir durch die verstärkte Stadttheaterkapelle unter der Führung des Vereinsdirigenten R. ch. Wetz „Bilder aus dem Orient" von Herm. Unger kennen. Kleine reizvolle Schilderungen aus dem Morgenland, charakteristisch durch eine stellenweise kurze Melodienführung. Das Schörg-Quartett aus Würzburg, ehemaliges Brüsseler-Quartett, spielte in köstlicher Weise u. a. Beethovens Streichquartett in a moll. Von sprühendem Temperament erfüllt wurde durch Wetz' Mitwirkung am Klavier das Klavierquartett in Es dur von Dworschak, das den Abend beschloß. — Der Sollersche Musikverein hatte zur Feier seines 100jährigen Bestehens ein ausgewähltes Programm zusammengestellt. Am ersten Abend gastierten die Geraer mit gewohntem Erfolge; eine mit redlichstem Fleiße einstudierte Aufführung der Missa solemnis krönte mit Hilfe der Reußischen Kapelle das Fest. Warum aber holte man als Solisten Opernsänger aus Weimar und nicht Oratoriensänger von Beruf? Zweier glanzvoller Solistenabende des Sollers sei noch besonders gedacht, Petschnikoff und Elly Ney. Wartete ersterer mit geistvoller Gestaltung und der Fülle seines technischen Rüstzeuges auf, so fesselte Elly Ney vor allem durch die tiefe Verinnerlichung Brahms' C dur-Sonate mit dem schlicht-innigen Mittelsatz, nach einem altdeutschen Minnelied, erfüllte sie mit reichen bewegten Farben, baute die Appassionata mit der ihr eigenen geistigen Regsamkeit in großzügiger, subjektivster Art zu einem Erlebnis auf und ließ, neben Chopins graziöser Melancholie, Schuberts D dur-Sonate, poetisch bis zu dem Filigrangewebe des Schlußsatzes, erstehen. — Die allgemeine Konzert- und Vortragsgesellschaft (im amerikanischen Stile: Dekovor) veranstaltete für billiges Geld einige gute Konzerte. Als erste erschien darin Hermine Bosetti aus München, deren höchst kultivierte Tonführung der klaren, weichen Stimme gefiel, doch — oder lag es an dem nicht übermäßig besetzten Saal — etwas kühl ließ. Von wohltuender gesanglicher Wärme war Heinr. Hensels Abend erfüllt. Schöpfte er schon den Stimmungsgehalt einiger Lieder von Schubert, Liszt und Strauß voll und tief aus, so befand er sich in Bruchstücken aus Wagner (immer wieder die Stillosigkeit!) auf eigenstem Gebiete. Ein Kammermusikabend von Paul und Marie Schramm und Edith v. Voigtländer (Berlin) verlief als Beethoven-Abend in würdiger Weise. Als letzte dieser Veranstaltungen sei noch der Tanzabend Mary Zimmermanns vom Deutschen Opernhaus erwähnt, die im Rahmen eines Tanzes „Im Spiegel der Zeiten" in äußerst anregender Weise ihre vornehme, anmutige Kunst in den Dienst der guten Sache (welcher? D. Schr.) gestellt hatte.

G. R.

Kunst und Künstler

— Zur Schaffung einer Volksoper für die großen Massen ist, wie die „Fr. Z.“ berichtet, eine „Große Volksoper, Berlin, Gemeinnützige Aktiengesellschaft“ gegründet worden. Es schweben nach dem „B. T.“ Erwägungen über die Hergabe eines geeigneten Terrains im Innern der Stadt. Mit der Volksbühne ist ein Abkommen getroffen worden, durch das diese sich für eine Reihe von Jahren allabendlich von den 4000 Plätzen 1500 in dem neu zu schaffenden Hause gesichert hat. Abonnements sollen nicht ausgegeben werden. Der Anspruch auf billige Plätze soll nächst den Volksbühnenmitgliedern ein alleiniges Recht der Persönlichkeiten bleiben, die durch ihre materielle Mitarbeit das Zustandekommen der Volksoper herbeiführen. Die Aktiengesellschaft hat sich zur Ausgabe von Anteilscheinen bis zu einem Gesamtbetrage von 5 Millionen Mark entschlossen. Jeder Anteil lautet über 1000 Mark und gibt dem Anteilzeichner den Anspruch auf eine Eintrittskarte für 20 Vorstellungen im Laufe einer Spielzeit zu einem Preise, der mindestens um 50 Prozent gegenüber dem Kassenpreis ermäßigt ist. Die enge Verbindung, die zwischen Volksoper, Volksbühne und Staatsoper geplant ist, hat es ermöglicht, daß den Anteilzeichnern schon vor der Eröffnung der Volksoper selbst eine beträchtliche Vergünstigung in bezug auf die Opernkarten zuteil wird. Der Aufsichtsrat der „Gemeinnützigen Gesellschaft Große Volksoper, Berlin“, besteht aus G. Springer, H. Simon, dem früheren Finanzminister, und dem Intendanten Dr. Max v. Schillings.

— Der Münchener Tonkünstlerverein erklärt, wie wir in den „M. N. N.“ lesen, die folgenden Normen für den Unterricht der musikalischen Fachlehrer als der sozialen Stellung der Musiker und den Zeitverhältnissen angemessen. Der Allgemeine deutsche Verband geprüfter Musiklehrer und Lehrerinnen, Sitz München, Ortsgruppe München, macht sich diese Entschließungen in vollem Umfang zu eigen: „Die Stundenhonorare sollen gegenüber denen des Vorjahres um 50 Prozent erhöht werden. Als Mindesttaxe sollen 6 Mark gelten. Stunden außer dem Hause sollen mit einem Zuschlag von mindestens 50 Prozent honoriert werden. Die Unterrichtshonorare werden mindestens monatlich pränumerando entrichtet. Kündigungen sollen mindestens mit monatlicher Frist, und zwar vom Ersten des Kalendermonats, durch eingeschriebenen Brief erfolgen. Stunden, die der Lehrer ausfallen lassen muß, werden nachgeholt; Stunden, die der Schüler ausfallen läßt, können weder nachgeholt noch durch einen Abzug vom Monatshonorar berücksichtigt werden. Bei mehr als vierzehntägiger, durch ärztliches Attest beglaubigter Krankheit des Schülers sind besondere Vereinbarungen zulässig. Die durch gesetzliche Feiertage ausfallenden Stunden werden voll berechnet. Der Lehrer ist berechtigt, zu Weihnachten und Ostern je 14 Tage, zu Pfingsten 4 Tage Ferien zu machen. Die Honorare sind für diese Zeitabschnitte voll zu entrichten. Für die Sommerferien, deren Zeitdauer zu vereinbaren ist, sind Honorare nicht zu entrichten. Ueber die Vereinbarungen zwischen Lehrer und Schüler sind schriftliche Verträge zu machen. Der Münchener Tonkünstlerverein stellt seinen Mitgliedern und den Mitgliedern des Allgemeinen deutschen Verbandes geprüfter Lehrer und Lehrerinnen auf Grund obiger Bestimmungen ausgearbeitete Normalverträge zur Verfügung. In Streitfällen ist das Amtsgericht des Wohnsitzes des Lehrers zuständig.“

— Dresdener Landesoper. Die musikalische Kapelle hat beschlossen, als Protestkundgebung gegen die Auslieferungsnote des Verbandes in einem Symphoniekonzerte von der Aufführung eines französischen Orchesterwerkes (Debussy) abzusehen und statt dessen Mozarts „Jupiter-Symphonie“ zu spielen.

— Das Landes-Symphonie-Orchester für Pfalz und Saarland veranstaltet Mitte Februar bis April eine Reihe großer Konzerte in Landau, Ludwigshafen, Mannheim, Speyer, Pirmasens, Zweibrücken, Frankenthal und Kaiserslautern mit Werken von Händel, Beethoven, Bruckner, H. Wolf, Brahms, Wagner, H. Noren und Berlioz. — Auch in der lieben deutschen Pfalz gilt es jetzt, mit Ernst und vollem Bewußtsein für die Höhe der Aufgabe deutsche Kulturarbeit zu leisten. Die Musik steht da mit an oberster Stelle. Möge die Arbeit der unter Ludwig Rüths Leitung stehenden deutschen Künstler von vollem Erfolg gekrönt sein!

— Der Ausschuß zur Errichtung eines Grabdenkmals für Hugo Riemann erläßt folgenden Aufruf, den wir mit der Bitte, ihn gebührend berücksichtigen zu wollen, weitergeben. Wie immer man zu Riemanns Lehren und Ansichten im einzelnen stehen möge: daß der verstorbene Leipziger Gelehrte einer unserer ersten wissenschaftlichen Größen war und daß er dem deutschen Namen Ehre gemacht hat, darf nicht bestritten werden. Was an Riemanns Lebenswerk vergänglich ist, wird die Zeit verwehen. Vieles aber wird ihren Stürmen trotzen und als hochragendes Denkmal deutschen Fleißes und einer nie erlahmenden Berufsfreudigkeit in ferne Zukunft hineinragen. Der Aufruf lautet: Die ungezählten Freunde, Kollegen und Schüler Hugo Riemanns werden es als eine Ehrenpflicht erachten, beizutragen zur Errichtung eines Grabdenkmales, dessen Ausführung bewährter Künstlerhand anvertraut werden soll. Der unterzeichnete Ausschuß bittet hierdurch alle, die sich dem Forscher, dem Musikpädagogen, dem Schöpfer der Phrasierung zu Dank verpflichtet fühlen, also auch die, denen er nur aus seinen Werken bekannt geworden ist, mitzuhelfen, daß seine letzte Ruhestätte auf dem Leipziger Südfriedhofe ein seiner Bedeutung würdiges Aeußere gewinne. Beiträge wolle man bis zum 10. Juli d. J., an dem sich Riemanns Todestag zum ersten Male jährt, an das Postscheckamt Leipzig unter Nr. 60962, Ausschuß zur Errichtung eines Hugo Riemann-Grabdenkmales, Leipzig, überweisen. Ueber die Eingänge wird seinerzeit in der Neuen Zeitschrift für Musik quittiert werden.

— Zu der vor 50 Jahren in Weimar von Liszt vollzogenen Gründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ ist für den Juni ein großes deutsches Tonkünstlerfest als Jubelfeier geplant.

— Ein großes Musikfest wird im April in Oldenburg stattfinden und acht Aufführungen umfassen. Die Veranstaltung ist als Beethoven-Zyklus gedacht und wird unter Leitung des Generalmusikdirektors Boehe stehen. Von auswärtigen Mitwirkenden seien genannt Eduard Bach und Felix Berber aus München.

— Den amtlichen Erklärungen der sozialistischen Gemeinde Bern zufolge arbeitet die Verwaltung mit einem ständigen Defizit und ist daher nicht in der Lage, die Subvention für das Stadttheater um 100000 Franken zu erhöhen. Die Pforten des Berner Musentempels werden sich daher in der kommenden Spielzeit wohl kaum öffnen können; doch dürften Kino und Kabarett genügenden Ersatz bieten! . . . Ln.

— Jean Chantavoine beschäftigt sich in der musikalischen Wochenschrift des Verlagshauses Heugel „Le Ménestrel“ (vom 23. Januar) mit einem in der „Neuen Musik-Zeitung“ erschienenen Artikel: „Götterdämmerung in Straßburg“ von Dr. G. Altmann (Frankfurt), in dem dieser „die Zerrüttung des musikalischen Lebens in Straßburg bejammert“. „Er tut es,“ schreibt Chantavoine, „mit einem Groll, der nicht sonderlich überrascht. Was ein Deutscher wie Herr Altmann von November 1918 bis Januar 1920 in Straßburg empfunden hat, ist wohl das gerade Gegenteil von dem, was mich bewegte. Ich kann diesem Feind von gestern die Bitterkeit, die ich nach meiner Freude bemesse, nicht verargen. Ich gestehe, daß ich als Musikliebhaber bedauert habe, das Straßburger Opernhaus am 23. November verschlossen angetroffen zu haben, aber als Soldat begriff ich: ‚Krieg ist Krieg, verehrter Herr Kollege‘ (das Gesperrte steht in deutscher Sprache im Original). Natürlich sind Herrn Altmann bei seinem Gejammer viele Ungerechtigkeiten unterlaufen, die der Rede nicht wert sind. Wenn ich seinen Artikel erwähne — ohne näher darauf einzugehen, geschweige denn ihn zu widerlegen —, so tue ich es nur deshalb, weil ein jeder, der sich dafür interessiert, ihn mit Nutzen lesen wird; denn er wird darin all den Beschwerdepunkten begegnen, die für Straßburg nicht in Betracht kommen und auf die ich, längst vor den (selbstredend parteiischen) Anklagen Altmanns, bereits am verflossenen 15. Mai in einer französischen Zeitschrift hingewiesen hatte.“ F. Ln. — Nachschr. der Schriftltg. Sonderbarerweise ist gerade die Nummer des Ménestrel, die diese Ausführungen Chantavoines bringt, uns nicht zugegangen. Das ist selbstverständlich Zufall. Im übrigen sei bemerkt, daß die Nachrichten, die der Ménestrel über die Musik in Deutschland bringt, mehr als dürftig sind. Darin liegt natürlich Methode. Die Wonnen des Siegers (und was für eines Siegers!) müssen eben bis zur letzten, kleinsten Möglichkeit ausgekostet werden. . . . Habeant sibi. Es kommen auch einmal wieder andere Zeiten, und die Herren auf der anderen Seite sorgen glücklicherweise in der ihnen eigenen ritterlich-vornehmen Weise dafür, daß wir die Gegenwart nicht vergessen werden.

— Die Pariser Universitätsstudenten haben soeben unter dem Ehrenvorsitz von Gabriel Fauré und dem Protektorat des Rektors der Sorbonne einen „Cercle musical“ gegründet, dessen künstlerische Leitung der Orchesterchef Golschmann übernommen hat. Jede Woche sollen Orchester- und Kammermusikveranstaltungen stattfinden, an denen sich nur Studenten beteiligen können. Außerdem wird den Mitgliedern der Zutritt zu den großen Pariser symphonischen Konzerten unter Ausnahmebedingungen gewährleistet. Ln.

— Vom Schicksal der Stradivarius. Endlich scheint die Verwaltung des Britischen Museums eingesehen zu haben, daß die zahlreichen Meistergeigen, -violen, -celli, die in dumpfen Glaskästen ein unwürdiges Dasein fristen, ein besseres Los verdienen, als jahrein jahraus den gleichgültigen Blicken der traditionellen Museumsbummler ausgesetzt zu sein. Und so werden sie denn hoffentlich bald wieder ihren Weg in die Konzertsäle finden, um unter den Fingern erlesener Meister ihre Seele erklingen zu lassen. Sehr begrüßenswert wäre es, wenn auch die Privatsammler dieses schöne Beispiel befolgen würden. Aber der Snobismus . . .? F. Ln.

— Das Ehrenmitglied der Dresdener Oper, Clementine v. Schuch, die Witwe des früheren Generalmusikdirektors und 1873–94 gefeierte Koloratur-Soubrette der Hofoper, feierte am 12. Februar ihren 70. Geburtstag.

— Zu Ehren des 80. Geburtstages Alexis Holländers wurde in der Singakademie in Berlin ein großes Festkonzert gegeben, das ausschließlich Werke des Gefeierten zum Vortrage brachte.

— Geheimrat Zeiß (Frankfurt) geht als Intendant nach München. Er hat sich an der Stätte seines bisherigen Wirkens lebhaft insbesondere für Franz Schreker eingesetzt. In München hofft man, in Zeiß den nötigen Mann der Tat zu finden. Es gilt, in das zerfahrene Ensemble Ordnung hineinzubringen, die Lücken zu ergänzen und einen großzügigen Spielplan zu entwerfen.

— Unter den Kandidaten für den durch Geheimrat Zeiß' Fortgang freiwerdenden Frankfurter Generalintendanten-Posten wird auch Paul

Bekker genannt, der, wie man sich erinnern wird, seinerzeit auch sozialistischer Anwärter auf die Berliner Stelle war, die später M. Schillings erhielt.

— Theaterdirektor Pennarini wird Nürnberg verlassen. Auf der Kandidatenliste stehen Maurach (Dortmund), Häusler (Augsburg) und Stuhlfeld (Würzburg).

— Prof. Dr. H. Abert hat den an ihn ergangenen Ruf nach Leipzig als Nachfolger H. Riemanns angenommen. Der Heidelberger Lehrstuhl (Wolfrums) harrt also wieder der Besetzung.

— H. v. Besele, der nach 13jähriger Tätigkeit in Straßburg von den Franzosen ausgewiesen wurde, ist von Prof. Ordenstein als Lehrer für die Ausbildungsklasse am Konservatorium in Karlsruhe verpflichtet worden.

— Oskar Nedbal arbeitet zurzeit an einer Oper „Der Bauer Jakob" nach einem Lustspiel Lope da Vegas.

— Der 1000-Dollarpreis des Neuyorker Instituts Collidge wurde dem Genfer Ernest Bloch für eine Bratschen-Klaviersonate zuerteilt.

Erst- und Neuaufführungen

— Hugo Kauns phantastische Oper „Der Fremde" erlebte am 24. Februar, Paul Graeners Musikkomödie „Schirin und Gertraude" am 17. April die Uraufführung. Beide Werke wird Fritz Reiner dirigieren. Ende Mai folgt dann unter Hermann Kutschbachs Leitung die Uraufführung der lyrischen Oper „Der goldene Vogel" von Leo Fall.

— In der Frankfurter Oper ging die komische Oper „Das Loch in der Landstraße" von Boieldieu, für die deutsche Bühne neu bearbeitet von Erich Freund, zum erstenmal in Szene.

— „Wenn Frauen träumen", musikalisches Lustspiel, Text nach einer Komödie L. Schmidts und Musik von Edgar Istel, kommt demnächst an der Komischen Oper in Berlin zur Uraufführung.

— Der neugegründete Bayreuther Bund (Sitz in Stuttgart) begann seine Tätigkeit mit einem dem Schaffen S. Wagners geltenden Konzerte, das der Komponist selbst als leider temperamentloser Dirigent leitete. Olga Band-Agloda, Rud. Ritter, Th. Scheidl und das Orchester des Landestheaters standen ihm zur Seite. Wenn der B. B. sich für die deutsche Kunst insgesamt und nicht nur für S. Wagner allein einsetzt, wird er uns an seiner Seite finden. Wir bekämpfen das Schaffen S. Wagners keineswegs, aber wir erkennen in ihm nicht die Werte, die eine übereifrige Propaganda ihm beilegt, und wir meinen, daß es Komponisten im heutigen Deutschland gibt, die mehr Beachtung verdienen und diese Beachtung auch nötiger haben als er.

— Oskar Straus' neue Operette „Der letzte Walzer" kam in Berlin zur erfolgreichen Erstaufführung.

— Karl Ernesti in Koburg hat eine Operette „Der Witwerklub" komponiert, die vom Landestheater zur Uraufführung angenommen wurde. Ernesti ist Hoffriseur in Koburg.

— Franz Skroups Oper „Der Drahtbinder" soll in Prag zur Wiederaufführung kommen. Sie ist die erste tschechische Nationaloper.

— Kapellmeister Christian Lahusen schrieb die Musik zu zwei Balletten, von denen „Die Hochzeit der Schäferin" zur Aufführung in den Stadttheatern in Bremen (11. Febr.), Leipzig (1. März), Essen und Düsseldorf, sowie vom Mecklenburgischen Landestheater in Schwerin angenommen wurde, während „Der Wald" in den Münchener Kammerspielen mit starkem Erfolge kürzlich aufgeführt worden ist. Seine Musik zu Shakespeares „Komödie der Irrungen" erntete in den Hamburger Kammerspielen außerordentlichen Beifall.

— Jos. Haas' Orchester-Variationen gelangten unter Abendroth (Köln) zur stürmisch aufgenommenen Wiedergabe. Dr. W. Georgii, der nachdrücklich für Haas eintritt, spielte des Komponisten jüngstes Werk „Deutsche Reigen und Romanzen" (Op. 51, Wunderhornverlag) in der Musikalischen Gesellschaft in Köln zum ersten Male.

— Dr. Max Ungers neueste Schöpfung „Hymnus an das Leben" für gemischten Chor, Solo, Orgel und Orchester hat bei ihrer Uraufführung in Köln künstlerischen und äußeren Erfolg gehabt.

— In Trier kam ein Stabat mater für Alt-Solo, Orchester und Chor (Op. 17) von C. Erlemann zu sehr erfolgreicher Uraufführung. Der Komponist ist bisher vorwiegend mit Liedern an die Oeffentlichkeit getreten.

— Der Frauenchor von Ilda v. Wolf wird im März erstmalig in Dresden Erwin Lendvais „Jungbrunnen" für Frauenchor und kleines Orchester zur Aufführung bringen.

— Die Konzertgesellschaft in Barmen brachte Rob. Hegers Erste Symphonie (d moll) zur lebhaft begrüßten Uraufführung.

— In Gotha gelangte die dramatische Kantate „Die Martinswand" von Ernst Rabich durch die Liedertafel zur wohlgelungenen Wiederaufführung, die dem Werke, seinen Vermittlern (Kammersänger Friedr. Strathmann, Anna Karasek) und dem hochverdienten Dirigenten und Komponisten Rabich reichste Anerkennung eintrug. Die Kantate Rabichs, die sich schon früher viele Freunde erworben hat, sei der Aufmerksamkeit leistungsfähiger Chorvereine empfohlen.

— In Köln brachte Abendroth Bruckners Achte Symphonie zur ersten Wiedergabe. Sie war von stärkstem Beifall begleitet.

— In Darmstadt hat eine Aufführung von Kloses symphonischer Dichtung „Das Leben ein Traum" starken Eindruck gemacht.

— Im fünften Abonnementskonzert der Staatlichen Kapelle in Kassel wurde die zweite Symphonie von Gustav Mahler unter Mitwirkung des fünfhundertköpfigen städtischen Konzertchores von Robert Laugs mit größtem Erfolg zur Erstaufführung gebracht.

— Arnold Schönbergs Kammersymphonie E dur Op. 9 gelangte unter Leitung von Kapellmeister Sinsheimer in Frankfurt a. M. im Rahmen einer Veranstaltung der Neuen Gesellschaft für Kunst und Literatur mit bemerkenswertem Erfolge zur Erstaufführung. In dem gleichen Konzerte kam auch die Kammersymphonie für 23 Soloinstrumente von Franz Schreker zur Frankfurter Erstaufführung. Das gefühlswarme Werk errang sich ebenfalls lebhafte Anerkennung.

— In Paris wurde ein Orchestererstlingswerk des dort lebenden Schweizers Honegger, eines Schülers von d'Indy, aufgeführt. Es ist Programmusik zu einer Indianererzählung.

Schluß des Blattes am 19. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 11. März, des nächsten Heftes am 1. April.

An unsere verehrten Leser und Leserinnen!

Die in Heft 24 des Jahrganges 1919 angekündigte, durch Lohn- und Papieraufschlag unumgänglich gewordene Erhöhung des Bezugspreises war bei ihrem Inkrafttreten durch die weitere Entwicklung der Verhältnisse leider schon überholt, so daß wir bei der Herstellung unserer Zeitschrift neuerdings erhebliche Verluste hatten. Daß aber schon ein halbes Jahr später immer schwieriger werdende Zustände sich einstellen würden, hätten wir wirklich nicht erwartet; indessen erneute, überaus große Preissteigerung des Papieres um nunmehr das Zwölffache des Wertes vor dem Kriege, das sprunghafte Wachsen der Preise sämtlicher Rohstoffe, der Druckstöcke und aller sonstigen Unkosten, die im gesamten deutschen Buchdruckgewerbe am 15. Dezember 1919 in Kraft getretenen und jetzt schon von neuem im Gange befindlichen Lohnerhöhungen nötigen uns zu unserem Bedauern mit Wirkung vom 1. April 1920 den Bezugspreis auf

Mark 6.— vierteljährlich

festzusetzen. Auch bei dieser Notierung werden wir für unsere Mehrkosten gegen früher keineswegs voll gedeckt.

Wir geben der zuversichtlichen Erwartung Ausdruck, daß die bisherigen Freunde auch fernerhin unserer „Neuen Musik-Zeitung" treu bleiben werden. Wir werden zu unserem Teil alles aufbieten, um die Zeitschrift als die führende deutsche Musikzeitung auch künftighin auf der Höhe zu erhalten und nach wie vor der jetzt so schwer notleidenden deutschen Kunst zu dienen.

Stuttgart, Mitte März 1920.

Verlag und Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung".

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 13

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte) Mark 6.—. / Einzelhefte Mark 1.20. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 33.— jährlich.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Etwas von der Stellung der Musik bei den griechischen Philosophen.

Von Dr. v. Trotta-Treyden.

Als in den Griechen ein Volk erstand, das infolge seiner außerordentlichen Begabung und Fähigkeit die Kunst zum Leben und das Leben zur Kunst machte, nahmen sich die griechischen Philosophen auch der Musik an. Sie sahen ein, daß mehr als jede andere Kunst die Musik ein volles Anrecht darauf habe, von der Philosophie infolge ihres hohen ethischen Gehaltes eingehend berücksichtigt zu werden. Die Pythagoreer nannten die Musik selbst Philosophie, Sokrates jedoch nannte die Philosophie die höchste Musik. Kann die moderne Philosophie an großen Geistern, wie Herder, Goethe und Richard Wagner nicht stillschweigend vorübergehen, obgleich sie keine Philosophen von Fach waren, so darf man bei der Betrachtung der griechischen Philosophie Homer nicht vergessen, der zu einer Zeit, wo Religion und Philosophie noch denselben Pfad gingen, durch seine Gesänge der Kultur der Griechen eine mächtige Grundlage schuf. Die Stellen, in denen er von Gesang und Spiel spricht, sind äußerst zahlreich. Wenn Circe (κ 221) oder Kalypso (ε 61) oder die Sirenen (μ 183 ff.) singen, spricht der Dichter mit einem gewissen künstlerischen Wohlgefallen von ihrer schönen Stimme, die einen zauberhaften Einfluß ausüben soll. Er selbst findet ja eine Freude daran, melodisch klingende Worte wie (ε 61) ἀοιδιάουσ᾽ ὀπὶ καλῇ und andere anzuwenden. Apollo und die Musen verschönen durch Spiel und Gesang das Göttermahl (A 603). Beim Hochzeitsmahle des Peleus spielt Apollo die Phorminx, an Achills Leiche (ω 60 ff.) singen die Musen, zum Tanz und Hochzeitszug auf Achills Schild (Σ 493 ff.) erklingt Musik und zum Tanz der Winzer spielt der Knabe den Linos und singt dazu (Σ 569). Nur eine Ausnahme besteht gegenüber der später erwähnten Annahme des Stoikers Diogenes (des Babyloniers), daß nämlich Homer in keiner Weise Musik bei sakralen Handlungen kennt. Seit Homers Zeiten hatte die Musik gewaltige Fortschritte gemacht. Große Sänger waren aufgetreten und hatten zu Ehren der Götter, bei Opfern und bei Festen, bei Sieges- und bei Totenfeiern das griechische Volk für ihre Kunst begeistert. Jeder Sänger fügte einen Baustein zu dem großen Gebäude der musikalischen Technik. Der archaischen Periode gehörten Terpander und Olympus an, vor allem der große Archilochus, Stesichorus, Simonides von Keos, endlich Pindar, Alkaeus, Sappho und Anakreon. Trotz der Höhe, die die Musik nun erreicht hatte, ist es bezeichnend, daß die jonischen Hylozoisten, die nach dem Ursprung der Welt mit staunenswertem Eifer forschten, an der Musik vorübergingen, ohne sie zu beachten. Erst die Pythagoreer befaßten sich eingehender mit dem Wesen der Musik. Der Monochord zeigte ihnen das erste quantitative Gesetz, auf dem sich dann ihre große Zahlentheorie aufbaute. Sie übertrugen die qualitativen Verhältnisse der Konsonanz auf quantitative Vorgänge. Sie fanden, daß Zahlenverhältnisse die Musik regieren. So wie sich nun die Gestirne des Himmels in einer beständigen, nach bestimmten Zahlenverhältnissen geordneten Bewegung befinden, so ist auch die menschliche Seele, wie Alkmaeon sagte (Aristoteles, de anima I. 2. 405 a), in beständiger Bewegung, weshalb sie unsterblich ist und den Unsterblichen gleicht. Aus dieser Wechselwirkung bestimmter Bewegungen in bestimmten Zahlenverhältnissen erklärt sich die Wirkung, die Melodien auf die Seele ausüben und dementsprechend das Gemütsleben beeinflussen (Ptol. harm. III. 7). Bewunderungswürdig gingen so die Pythagoreer den Gang von der Zahlentheorie zur Ethik. Denn sie fanden nun den Grund der großen sittlichen Macht der Musik, die, wie keine andere Kunst, die Fähigkeit besitzt, auf die Seele des Menschen, auf sein Gemütsleben, einen wohltuenden, innere Widersprüche auflösenden und ausgleichenden Einfluß auszuüben. So vermittelten sie weiten Kreisen das Bewußtsein, daß die Musik eine ethische Kraft sei und deshalb nicht nur in gebührendem Ansehen gehalten werden müsse, sondern auch Berücksichtigung für pädagogische Fragen verdiene, wie es Platon später weiter ausführte. Erst die formalistische Bewegung im Jahrhundert Ciceros sprach der Musik jeden ethischen Wert ab. Boetius erzählt von den Pythagoreern, daß sie sich durch gewisse Gesänge, wenn sie von den täglichen Sorgen sich im Schlummer erholen wollten, in sanften, ruhigen Schlaf wiegen ließen; daß sie hinwiederum durch andere Weisen sich am Morgen aus der Schlaftrunkenheit herausrissen. Ferner war im Altertum bekannt, wie Pythagoras selbst (oder Anhänger seiner Lehre) durch schwere getragene Tonarten (Spondeus) heftige und übermütige Gemütsbewegungen zu beschwichtigen suchte. Kann man auch annehmen, daß die Anekdoten, die Porphyrius und Jamblichus, die Kommentatoren des Claudius Ptolemäus, aus dem Leben des Pythagoras erzählten, unter die Märchen zu rechnen sind, so zeigt doch der allgemeine Inhalt, wie ungefähr die alten Pythagoreer die Musiktheorie ausgearbeitet hatten und welche Bedeutung sie ihr beilegten. Hier sei folgende Beobachtung erwähnt: Ein reiner, voller Ton übt auf ein Kind oder einen Naturmenschen bekanntlich eine solche Wirkung aus, daß er eine helle Begeisterung erzeugt. Trotz der hohen Kulturstufe, die Großgriechenland im 6. Jahrhundert v. Chr. Geburt schon erreicht hatte, war das Volk noch naiver und empfänglicher und hatte eine ursprünglichere Tonempfindung als wir, die wir erst durch komplizierte Tonsätze berührt werden. So standen die Leute, mit denen die Pythagoreer zu tun hatten, viel mächtiger unter dem Einfluß der klaren, harmonielosen Musik, so unfaßlich das uns Heutigen auch erscheinen mag. Deshalb konnte man die Musik in ihrer ganzen ethischen Kraft auf das leichtempfängliche Volk wirken lassen. Die Pythagoreer waren nämlich keine Philosophen, die in der Philosophie nur eine theoretische Tätigkeit sahen, die sich auf das, was ist, bezieht, als ein Streben nach theoretischen Kenntnissen; sondern sie waren Männer, die mitten im Leben standen und ihre philosophischen Kenntnisse als Grundlage für eine weise Lebensführung ansahen, möge diese sich nun auf sie und ihre Anhänger oder auf ihr ganzes Volk erstrecken, das sie belehren und aufklären wollten. Wie hoch sie dabei die Macht der Musik einschätzten, erhellt sich aus dem Umstande, daß sie glaubten, damit Krankheiten heilen zu können oder

vielmehr heilsamen Einfluß auf Kranke ausüben zu können. Wie so viele Lehren großer Meister wurde auch diese an und für sich so richtige Anschauung von den späteren Pythagoreern zu starrem Dogma erhoben und übertrieben (Jambl. 64). Der Glaube selbst, daß Musik Krankheiten heilen könne, ist sicherlich viel älter und bei den Griechen vielleicht schon zu Terpanders und Arions Zeiten eingewurzelt gewesen. Sehen wir von dem Aberglauben ab, daß man alle Krankheiten durch diese oder jene „Tonart" heilen könne, so treffen wir dasselbe Phänomen in der modernen Medizin, in der Psychiatrie wieder. Doch die Pythagoreer gingen noch weiter. Hatten sie durch den Monochord die Erkenntnis erlangt, daß die sichtbare und unsichtbare Welt bestimmten geregelten, mathematischen Verhältnissen unterworfen sei, so richteten sie nun ihre Augen zum Sternenhimmel und verglichen die mathematischen Verhältnisse mit den Intervallen der Töne. Die Analogie spielte in ihrer Philosophie eine große Rolle. So hat sie zu der Annahme der Sphärenharmonie auch nicht die genaue Kenntnis des Gewichtes und der Größe der Himmelskörper und ihrer gegenseitigen Entfernungen und der Bahnen, die sie durchlaufen, geführt, sondern lediglich der Glaube an den harmonischen Aufbau des Weltalls. Wo den Alten ein direktes Wissen versagt war, versuchten sie es mit Vergleichen und Analogien. So redet Cl. Ptolemäus (John Wallis, Claudii Ptolemaei harmonicorum libri III) ganz im Sinne der Pythagoreer, wenn er im III. Buche vom 3.—16. Kapitel das Wesen der Musik mit der Seelentätigkeit und dem Kreislauf der Sterne in Einklang bringt und die Harmonie mit der Psychologie und mit der Astronomie in Beziehung bringt. — Bei dieser Liebe zur Analogie ist es leicht erklärlich, daß Pythagoras die griechische siebensaitige Lyra an den Himmel versetzte und jeder Saite einen der (damals bekannten) sieben Planeten zuerteilte. Die Baßsaite der Lyra, die Hypate (der Grieche bezeichnete den tiefsten Ton als ὑπάτη den höchsten) wurde dem Saturn zugeteilt, weil er am höchsten über uns steht, dem Mond dagegen als dem der Erde am nächsten Gestirne die Nete (νεάτη die letzte). Die Verteilung der übrigen Saiten auf die Planeten war noch jahrhundertelang unbestimmt; zumal über die Stellung der Sonne konnte man sich nicht einigen. Tatsache ist, daß Pythagoras nur die siebensaitige Lyra kannte und erst Lasos (der Lehrer Pindars) und Simonides die achte Saite einführten, und ebenso, daß auch der Merkur, der nun als achter Stern hinzukam, erst später bekannt wurde. Platon in seiner Erzählung von den acht ineinandergeschobenen κάδοι (resp. X. 14) nimmt als achten Körper über dem Saturn den Fixsternhimmel an. Der Klang dieses Körpers wäre die von Aristides Quintilianus I. 6. p. 10 erwähnte Hyperhypate (ein tiefes D). Für die Pythagoreer trat dagegen eine andere Frage auf, die einen achten Körper notwendig machte. Das hohe e der dorischen Oktave mußte nämlich notwendigerweise der Erde zugeteilt werden, da man es doch nicht entbehren konnte. Man scheute sich aber auszusprechen, daß auch dieser unbewegliche Körper klinge. Mit der Annahme aber der Antichthon oder auch des Zentralfeuers, um das sich unsere Erde drehe, gelangte man zu dem Enneachord, von dem Boetius „de institutione musicae I. 20" (höchst wahrscheinlich aus pythagoreischer Quelle) erzählt (Oskar Paul, des Boetius fünf Bücher über die Musik, Verlag Leuckart, Leipzig 1872). So waren die Pythagoreer durch Uebertragung der siebensaitigen Lyra auf die Zahlenverhältnisse des Planetenhimmels zu an und für sich interessanten, aber unhaltbaren Spekulationen gekommen. Da sie die Analogie zwischen den Saiten und den Planeten aufgestellt und jedem Planeten einen bestimmten Ton zugewiesen hatten (wodurch für sie z. B. die Reihenfolge der Planeten in ihrer Entfernung zur Erde festgelegt war), war es eine einfache Folgerung, daß die Sterne in ihrem Erdumlauf in dem ihnen zugestimmten Tone erklängen, daß also ein ewiges Klingen, eine harmonische Musik in den Sphären sei, die nur vom Menschenohre nicht wahrgenommen werden könne. Die viel verständlichere Annahme des Aristoteles (de caelo 2. 9), und des Nicomachus (ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον cap. 3), daß so große Körper doch nicht umschwingen könnten, ohne einen gewaltigen Ton zu erzeugen, war ihnen unbekannt. Auf diese Stellen bei Nicomachus und Aristoteles gestützt, spricht Boetius (I. 2) von der Musik des Weltalls. Diesem ersten System der Sphärenharmonie folgte später ein zweites, das ihm diametral gegenüberstand, indem es in schärferer Ueberlegung der Erde und dem Monde die tiefsten Töne und dem Saturn den höchsten zuerteilte, da sie den äußeren Kreis des Weltkörpers beschreibend, sich demgemäß rascher bewegen müßten. Mag der Glaube der Pythagoreer, daß die Sterne harmonisch erklingend ihre Bahn dahinziehen und daß das ganze Weltall ertöne, auch uns Heutigen wunderbar dünken, so war doch das Hauptverdienst dieser Anschauung, daß sie lehrte, wie nach einem harmonischen Plane das ganze Weltall geordnet sei. Der nächste Philosoph, der der Musik nähertrat, aber unter ganz anderen Voraussetzungen, war Demokrit. Unter seinen Fragmenten finden wir einige, die seine Anschauung von der Musik darlegen. Er glaubt, daß der Gesang auf dem Wege der Nachahmung von den Tieren, den Singvögeln, dem Schwane und der Nachtigall, zu den Menschen gekommen sei. Trotzdem spricht er in vier Fragmenten von dem gottbegeisterten Genius, der allein eine wahre Dichtung schaffen kann: „Was immer ein Dichter in Begeisterung und unter der Wirkung heiligen Geistes schreibt, das wird sicherlich schön" (Uebersetzung von Nestle). Dieser enthusiastischen Anschauung Demokrits, daß die Musik eine göttliche Kunst sei, ebenso wie der der Pythagoreer, die, vornehmlich auf Zahlenspekulation beruhend, doch der Musik ihren hohen ethischen Charakter läßt, steht Platon gegenüber, der teils die pythagoreischen Lehren vom Weltall und der Weltenseele weiter ausführt, teils die Lehre vom pädagogischen Werte der Musik von ihnen übernimmt und in seiner πολιτεία verwendet. Platon ist zweifellos hier stark von den Pythagoreern beeinflußt. Er sieht die Musik als eine wesentliche Grundlage der Bildung an. Daß er hierin zu weit gehe, ist ausgeschlossen, da bei ihm das Wort μουσική für Musik verbunden mit Poesie gebraucht ist. Der archaischen Periode in der Musik war die klassische gefolgt, und es bildeten sich zwei Parteien, von denen die eine zum großen Teil von den Künstlern und dem Volke vertreten, die Neuerwerbungen in der Musiktechnik zu immer kühneren, zügellosen Leistungen verwenden wollte, während die Gegenpartei diese als verderblich verwarf und der Musik die Rückkehr zu den einfachen alten Weisen aufzwingen wollte, die der archaische Gesang ihrer Meinung nach gehabt habe. Sie irrten sich darin, da auch die alten Sänger manchen technischen Fortschritt und manche Tonweise schon gekannt hatten, die die Klassiker jetzt verdammten. Der Führer dieser archaistischen Richtung wurde Platon. Platon hatte sich stets in Abneigung gegen die Athenische Demokratie und gegen das üppige, sittenlose, leichtfertige Leben in Athen zu spartanischen Staatsidealen hingezogen gefühlt. Zu derselben Zeit hatte ein Ratsbeschluß in Sparta den Timotheus aus Sparta und aus Lakedämon verbannt, weil er durch Ausbiegen in andere Tonarten, durch lebhaftes Modulieren und durch gesteigerte Anwendung chromatischer Töne „dem guten Sinne der zur Erziehung angenommenen Knaben Eintrag tue und ihrer Tugend und Sittlichkeit hinderlich sei" (Boetius I. 1). Hiermit sympathisierte Platon, der die Musik als eine so wichtige Grundlage aller Bildung und Erziehung neben der Gymnastik ansah, daß sie staatlich beaufsichtigt werden müsse (resp. III. 411—412); sie würde sonst vielleicht die Jugend verweichlichen und durch süße, leichtfertige Weisen das Volk verderben können. Da tatsächlich die Musiker seiner Zeit auf dem besten Wege waren, theatralisch zu werden, nach Effekten zu haschen und mehr auf die Zuhörer wirken zu wollen, als solide, gute Musik zu liefern, so hatte Platon im Prinzipe recht, wenn er die Rückkehr zu den einfachen, ernsten oder heiteren Weisen der Vorfahren predigte. Aber er ging darin sehr weit. Er verwarf alle Tonarten, die er für erschlaffend und weichlich hielt, und ließ nur die dorische und die phrygische gelten (resp. III Kap. 10). Die Musik darf seiner Meinung

nach nicht zur Unterhaltung dienen, sondern nur die sittlich guten Eigenschaften in der Seele des Menschen wecken (de leg. II. 668). Obgleich nun die Musik so zu der größten sittlich-ethischen Macht erhoben wird, von deren Reinheit und Gediegenheit das Wohl des Staates abhängt, sucht er sie in feste polizeiliche Bande zu legen, beraubt sie jeder Freiheit und Weiterentwicklung, so daß es schon seinen Zeitgenossen bei aller Verehrung für ihn schwer wurde, ihm hierin zu folgen. Der Grund zu diesem strengen pädagogischen System ist in Platons persönlicher Anschauung über die Musik, überhaupt die Kunst zu suchen. Er spricht, sie sei nur eine Nachahmung, ein *εἰδωλον* der Dinge selbst. Die Tätigkeit jedes Künstlers sei nur eine *εἰδωλοποιία*, ein Schaffen von Scheingebilden; so ist sie von nutzlosem Spiel nicht weit entfernt. Platon, der doch die Tragödien eines Aeschylus und Sophokles kannte, hielt die Kunst für ein Spiel, wie aus vielen Stellen seiner Werke hervorgeht, vor allem aber verstand er sie nicht; denn wenn er behauptet, der Künstler könne nur nachahmen und Scheinbilder schaffen, so ist es klar, daß er unbeachtet läßt, daß zur wahren, großen Kunst Genie gehört, das nicht nachahmt, sondern frei aus dem Innern heraus schöpferisch schafft. Und keine andere Kunst ist freier und verlangt mehr Genialität und Begeisterung als die Musik; weshalb sie auch die leicht verletzlichste ist. Die strenge Einseitigkeit, mit der Platon die Musik rein als Erziehungsmittel behandelte, hat ihr in keiner Weise geschadet. Sie entwickelte sich weiter. Dem übertriebenen Festhalten am Althergebrachten, wie es Aristophanes und Platon predigten, setzte Aristoteles eine gerechte, einsichtsvolle Beurteilung der Musik entgegen. Obgleich Euripides in seinen Chorliedern schon, wie Dionysius von Halicarnaß beobachtet, die sprachlichen Verhältnisse den musikalisch-melodischen unterordnete, so daß bei ihm schon jenes ideale Verhältnis von Text und Musik nicht mehr rein bestand, wo keine der beiden Künste die andere überwuchern soll, so fand er doch in Aristoteles einen verständnisvollen Kritiker. Aristoteles sah ein, daß auch leidenschaftlich-aufgeregte Musik volle Berechtigung habe, insofern sie die musikalische Katharsis herbeiführe. Er unterschied jene drei Endzwecke der Musik: Bildung des Geistes, lustigen Zeitvertreib und anständige Beschäftigung. Das Lebensalter verlangt dabei Berücksichtigung. Für die Jugend kommt nur die Musik als Geistesbildung in Betracht und als Vergnügen nur in sehr beschränktem Maße (Pol. VIII. 5. 1339 ff.). Es stehen aber bei Aristoteles (Pol. VIII. 7. 1341) neben den *μέλη ἠθικά* und *πρακτικά* auch die *μέλη ἐνθουσιαστικά*. Hierbei denkt er an die bacchantische Musik der Dionysosfeste, wo die Hellenen sich in der den Südländern eigenen Lebhaftigkeit in wahnsinnigem Taumel der höchsten Ekstase der Leidenschaft hingaben. Waren sie in diesem Zustande der unsinnigen, fast krankhaften Erregung, so hatte die Musik tatsächlich die große Macht in der Hand, die Massen entweder zum Verderben oder zu einer den ganzen Menschen tief aufrührenden und so gleichsam reinigenden Begeisterung zu führen, der Katharsis. Neuere Forscher gingen wegen der Worte *ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας* (Pol. VIII. 7. 1342) so weit, diese Katharsis als vom rein ärztlichen Standpunkt aus angenommen anzusehen, woran Aristoteles wohl nie gedacht hat. Er sprach vielmehr aus, daß ein jeder Affekt durch fortwährende Steigerung und durch schließliche Entladung zur Ruhe gebracht und so gedämpft und geläutert werden könne. Von diesem Gedanken der musikalischen Katharsis kam er zu der *κάθαρσις τῶν παθημάτων* der Tragödie, zu seinen berühmten Vorschriften (Poet. Kap. 6), die bis in die neueste Zeit hinein in Geltung standen (Lessing). Ueberhaupt kommt Aristoteles auch in seiner Musikästhetik den modernen Anschauungen sehr nahe, wenn er Pol. VIII. c. 5 und 6 davon spricht, daß die Musik für den Erwachsenen nicht nur zur *παιδεία* und *παιδία*, sondern auch zur *διαγωγή* da sei, d. h. zur edlen Unterhaltung. So hat Aristoteles die Einseitigkeit Platons überwunden, gegen dessen Charakterisierung der Tonarten er sogar zu Felde zieht (Pol. VIII 7. 1342). Bei ihm bedeutet *μουσική* im Gegensatz zu Platon nur Musik, ohne mit Poesie verbunden zu sein. Er ist von entscheidender Bedeutung für die Stellung der Musik, die nun nicht nur dem Interesse des Staates, sondern auch dem Individuum in jeder Weise dienen soll. Manche Musiktheoretiker hatten dafür polemisiert, aber es ist bezeichnend, daß es ein großer Philosoph war, der der Musik in seinem System die Stellung anwies, die ihr gebührte, und so ihr einen unschätzbaren Dienst leistete.

(Schluß folgt.)

Max Meyer-Olbersleben.

(Zum 70. Geburtstag.)

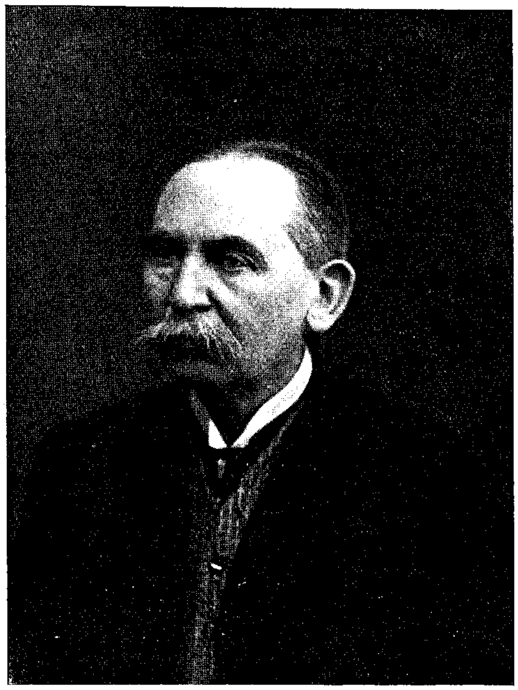
Am 5. April dieses Jahres begeht Hofrat Max Meyer-Olbersleben in voller geistiger und körperlicher Frische in Würzburg seinen siebzigsten Geburtstag. Seit dem Herbst 1876 ununterbrochen als Lehrer und musikalischer Erzieher an dem dortigen staatlichen Musikinstitut tätig, das in den letzten Jahren unter seinem Direktorat — als Nachfolger Dr. Klieberts — sich zum Range eines staatlichen Konservatoriums emporschwang, hat er zahllosen Schülern und Schülerinnen Herz und Sinn für die Tonkunst geweckt und geschult und die Saat, die er als Lehrer, Künstler und nicht zuletzt als Mensch gesät, ist tausendfältig aufgegangen und bringt ständig reiche Ernte.

Er erhielt seinen ersten grundlegenden praktischen wie theoretischen Unterricht im Vaterhause, im kleinen Dörfchen der Weimarschen Gegend, von dem er den Namen seinem eigenen (Max Meyer) zugesetzt hat. In der richtigen Erkenntnis, daß nur auf dem Boden einer gediegenen allgemeinen Bildung ein voller Künstler wachsen könne, schickte ihn der Vater, der Lehrer war, auf das Weimarer Gymnasium, wo Müller-Hartung, der spätere Hofkapellmeister und Direktor der großherzoglichen Musikschule, in seiner Eigenschaft als Leiter der Chorgesangstunden an dieser Schule bald das junge Talent entdeckte, seine Kompositionsversuche mit Interesse leitete und förderte, es tiefer in die Geheimnisse der Theorie einführte und sein Klavierspiel in geregeltere Bahnen brachte; Freund und Lehrer ward er ihm; so vermittelte er auch die Bekanntschaft Ms. mit den musikliebenden Weimarer Prinzessinnen und durch diese wieder mit Franz Liszt, der sich für die Arbeiten des talentvollen Gymnasiasten, Klavierstücke, Triosätze, Lieder usw. lebhaft interessierte. Nach glatter Erledigung der Gymnasialstudien gewährte ihm nach Liszts Fürsprache Prinzessin Marie, Herzogin von Sachsen-Weimar, die nötigen Mittel mit stets offener Hand, die es ihm ermöglichten, sich ganz seiner geliebten Kunst zu widmen. Das ernsteste Studium führte ihn zunächst nach München, wo er zwei Jahre Jos. Rheinbergers Schüler in Theorie und Orgel und Prof. Bärmanns in Klavier war. Noch jetzt, in seinen späteren Werken, erkennt man an der gediegenen, logischen Modulation und an der stets klanghaften Stimmführung jene grundlegende, sichere Meisterhand des berühmten Kontrapunktikers. Ein nahezu einjähriger Aufenthalt in Brüssel, wo bei dem als Komponist, wie gelehrter Theoretiker hochbedeutsamen Gevaert der von Lassen und Wüllner besonders Empfohlene herzliche Aufnahme fand, weitete den künstlerischen Gesichtskreis des jungen Musikers. Ein nochmaliger Aufenthalt am Münchener Konservatorium galt hauptsächlich der musikalischen Praxis und hier wieder vor allem der gediegenen Chorschulung, die ja unter Wüllner damals auf ganz besonderer Höhe stand. Nachdem Meyer-Olbersleben nur ganz kurze Zeit Lehrer an der großherzoglichen Musikschule für Theorie, Klavier und Chorgesang war, kam er an die Würzburger Schule. In der Münchener Zeit konnte er gelegentlich einer Tristan- und Holländer-Aufführung auch Hans v. Bülow nähertreten, der besonders an seinem kompositorischen Streben herzlichen Anteil nahm. 44 Jahre führende musikalische Tätigkeit in der reizvollen, geistig und künstlerisch regsamen, sonnigen und weinfrohen fränkischen Universitätsstadt! Eine lange, inhaltsvolle, gesegnete Zeit! Die äußeren Abschnitte sind freilich

geringer: 1879 Dirigent der respektablen Liedertafel, 1907 Direktor der Musikschule, 1914 die ehrende Anerkennung seiner Arbeit durch den Hofrat-Titel.

Bei einer Würdigung der Bedeutung des Mannes springen sofort zwei Momente hervor, seine Stellung als selbständiger Komponist und diejenige des künstlerischen Erziehers, die auch die Tätigkeit als Konservatoriumsleiter, Dirigent, Theorielehrer usw. umfaßt.

Es gibt fast keinen Zweig der Musik, dem Meyer-Olberslebens Muse nicht nähergetreten wäre, begonnen beim einfachen Frauenterzett bis zur Oper. Veröffentlicht hat er 108 Opera. Seine Klaviersachen zeichnen sich vor allem durch technische Brillanz aus, die jedoch nicht etwa dazu dient, des „Gedankens Blässe" zu verdecken; diesbezüglich nenne ich seine schöne Ballade in gis moll, die auch hinsichtlich ihrer Erfindung romantische Tiefe besitzt. Seine Lieder legen besonderen Wert auf eine fließende, stimmungsvolle Klavierbegleitung und Sanglichkeit und stehen in ihrer sonstigen Faktur der Schumannschen Art nahe; ich nenne hier das lebensvolle, warmpulsierende „O schneller mein Roß" und die charakteristische, wie vornehme Ballade „Der Edelknabe"; man kann übrigens von allen seinen zahlreichen Liedern sagen, daß eine gewisse Noblesse der ganzen Faktur und Liebenswürdigkeit der Melodik ihnen etwas Anziehendes gibt; der Komponist empfindet hiebei jedenfalls echt und natürlich. Das Beste oder wenigstens Bedeutsamste, was uns der Meister schenkte, war auf dem Gebiet des Chorgesangs kleineren wie größeren Stils. Er läßt sich nicht im Sinne Modernster dahin verführen, die Gesangsstimmen zu harmonischen und modulatorischen Experimenten zu mißbrauchen, sein Satz ist glatt und fließend, seine Stimmführung, besonders auch der Mittelstimmen, klingend und sanglich — trotzdem charakterisiert er, bringt Farben und wirksame Kontraste; ich nenne hier z. B. die schöne große Ballade für Männerchor a cappella „Volkers Schwanenlied" mit ihrer blühenden Schilderung der traumduftigen Sommernacht, der rachebrütenden Chrimhild und dem wehmütig-melodischen Spielmannslied Volkers. Von seinen größeren gemischten Chorwerken mit Orchester sind vor allem zwei weitbekannt geworden: „Das begrabene Lied" mit dem Text von R. Baumbach, in sechs größeren Sätzen, und das kleinere „Königin Waldlieb"; durch beide Werke zieht sich so viel echte Gemütswärme, eine so freudige, immer wieder neu quellende Melodik, daß man auf sie den eigenen Text anwenden kann: „Ein Lied kann nie ersterben". Der Verfasser hatte selbst als Dirigent Gelegenheit, die spontane Wirkung beider Werke auf das „Volk", wie auf Gebildete mit auszukosten und zu sehen, wie leuchtende Augen dem anwesenden Komponisten auf weinfrohem Pfälzer Boden ihre dankbare Huldigung darbrachten.



Max Meyer-Olbersleben.

Wie so viele ernsthafte und bedeutsame Musiker, warb auch unser Meister um den Lorbeer der Bühne; bekanntermaßen ist es aber nicht ausschließlich die musikalische Könnerschaft, die hier zu bleibenden Erfolgen führt; er muß sich hier mit einem anderen hochstehenden Meister Frankens, Cyrill Kistler, trösten; oft wird gerade das Beste von der Bühne ignoriert; zudem begab sich Meyer-Olbersleben auf das gefährliche Gebiet des Historischen; so konnten sich seine beiden Opern „Clare Dettin" und der „Haubenkrieg von Würzburg" trotz der gediegenen musikalischen Fassung und einiger herzlicher Erfolge, die mehr als Achtungserfolge waren, nicht auf die Dauer auf den Brettern einbürgern; sie erfuhren übrigens wiederholt in München, Weimar, Mannheim, Schwerin und Würzburg erfolgreiche Aufführungen. Das formschöne Vorspiel zum dritten Akt aus Clare Dettin und die kontrapunktisch meisterliche Kiliansmusik aus „Haubenkrieg" mit dem altehrwürdigen fränkischen St. Kilianschoral sind übrigens in die Konzertprogramme übergegangen. In allen diesen Werken dokumentiert sich Meyer-Olbersleben als moderner Musiker, an dem Wagner und Liszt nicht spurlos vorübergingen, der aber seine eigene persönliche Note besitzt; allerdings läßt er sich zu kakophonen Spekulationen der allerneuesten Richtung nicht verführen; sein Orchestersatz hat Glanz und ist reich an Nuancen.

Lehrer und Mensch! Wer kann sie trennen? Rheinbergers Kunst, die souveräne, strenge Satztechnik charakterisiert den Inhalt seines Unterrichtes, warmes Interesse für das Denken und Fühlen des Lernenden und seine spezifische Veranlagung die Form desselben. Wahre Begeisterung und sittlichen Ernst der Kunst gegenüber, das sind freilich die unerbittlichen Forderungen, die er stellt; wo er sie aber findet, ist er ein unermüdlicher Förderer, Freund und Berater, der nie beim Veranlagten das „Persönliche" etwa unterdrückt noch weit über die Konservatoriumszeit hinaus, auch denen, die nicht im Rahmen der „Schule" sich seiner Führung anvertrauten. Musikalische Namen von Klang gingen aus seiner künstlerischen Erziehung hervor; ich nenne: Prof. Dr. Sandberger (München), den bekannten Historiker, Generalmusikdirektor Balling (Darmstadt), Direktor Norich, städt. Konservatorium (Nürnberg), Musikdirektor Ries (Burscheidt), Prof. Julius Scheidt (Karlsruhe) und den Kirchenmusiker Joh. Meurer (Graz). Seine Proben der „Liedertafel" vereinigten mit seltenem Geschick gesellschaftlichen Sinn mit künstlerischer Erziehung; dem werdenden Dirigenten boten sie eine Summe der Belehrung und Anregung. In der Musikschule, wie im genannten Verein brachte sein Stab im Laufe der Jahre mit die bedeutendsten chorischen Werke der klassischen Zeit bis zur Gegenwart zu wohlgelungenen Aufführungen.

In der fränkischen und deutschen Sängerschaft ist Meyer-Olbersleben weitbeliebt und bestbekannt, der als Festdirigent und Preisrichter oft mit vorn anstand und 1909 selbst nach Neuyork als solcher berufen wurde. So ist der Name Meyer-Olbersleben mit dem „deutschen Lied" aufs innigste verbunden.

Eine frische, humorvolle Lebensauffassung, echte Liebe zu seiner Kunst, Sinn für die Natur und die Menschen, haben ihn bis jetzt gesund und arbeitsfähig erhalten[1]; mögen sie dem Geburtstäger, der die grämliche Greisenhaftigkeit trotz der Nöte der Zeit noch nicht kennt, noch recht lange zur Seite stehn; ad multos annos!

Dr. Stier (Nürnberg).

Zur Vorgeschichte der ersten Pariser Tannhäuser-Aufführung (19. März 1861).

Von Dr. Stephan Kekule von Stradonitz.

Eine ganz neue, bisher vollkommen unbekannte Lesart über die Vorgeschichte der ersten Pariser Tannhäuser-Aufführung (19. März 1861), jener berühmten niedergelärmten, ausgezischten, an die der Meister so große Hoffnungen geknüpft hatte, die aber grausam enttäuscht wurden,

[1] Im Mai bringt der Fränkische Sängerbund bei einer Totenfeier wieder ein neues größeres Werk für Männerchor und Orchester „Heldenauferstehung" aus Meyer-Olberslebens Feder zur Erstaufführung.

findet sich an einer äußerst versteckten Stelle, an der sie niemand vermuten wird, nämlich in einem unlängst zur Ausgabe gelangten Hefte (II, 2) der „Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde". In diesem Hefte steht ein Aufsatz aus der Feder des Archivdirektors R. Pick: „Georg Imhaus und Wenzel Krimer, zwei vergessene Aachener und ihre Familien." Georg Imhaus, geboren 1817, gestorben 1889 oder 1890, hat in französischen Diensten gestanden und lebte, was hier namentlich wichtig ist, von 1859 ab bis Anfang der sechziger Jahre, zuerst als „Delegierter der Kolonie" (Réunion), dann als „Direktor der Presse" im Ministerium des Innern zu Paris. „Aus seinem Munde" erzählt Pick, der sich als junger Student 1861 und 1862 zu Paris aufhielt, von Imhaus mit väterlicher Zuneigung in seine Familie aufgenommen worden ist und mit ihm freundschaftlich verkehrt hat, wörtlich folgendes:

Es war im Jahre 1861. Eine ausgewählte Gesellschaft von Damen und Herren war um die Kaiserin Eugenie versammelt; auch der Kaiser Napoleon III. war erschienen. Man sprach von der Aufführung der Oper Tannhäuser in der Großen Oper, die Richard Wagner damals eifrig betrieb; aber der Kaiser wollte nicht seine Zustimmung geben. Er kannte seine Pariser und sah einen Mißerfolg voraus. Am meisten unterstützte die schöne und geistreiche Fürstin Pauline Metternich, die Gattin des österreichischen Botschafters, Wagners Pläne. Der Kaiser hatte eine große Vorliebe für die exzentrische Dame, aber in diesem Falle wollte er ihren Wünschen nicht willfahren. Nun war es im Cercle der Kaiserin üblich, sich die Zeit mit Scharaden zu vertreiben. Man wählte gewöhnlich ein dreisilbiges Wort, dessen einzelne Silben eine Bedeutung, zuweilen sogar einen Doppelsinn hatten und stellte diese Einzelteile mimisch dar. Zuletzt wurde das Ganze vorgeführt, und nun galt es, das gedachte Wort zu erraten. An jenem Abend drängte Napoleon die Fürstin Metternich lebhaft, eine solche Scharade vorzuführen. Sie erklärte sich endlich dazu bereit unter der Bedingung, daß der Kaiser „ihre Oper" (Tannhäuser) aufführen lasse, wenn er ihr Rätsel nicht lösen könne. Das wurde angenommen; die Fürstin verließ den Saal und erschien bald darauf in der Tracht und mit den Manieren eines garçon pâtissier und blitzsauberer weißer Schürze, dem Kaiser eine duftende kleine Pastete darbietend. Mit neckischen Worten und anmutig tänzelnden Bewegungen wiederholte sie dreimal dieses Angebot, jedesmal den Saal verlassend und durch eine Nebentür wiederkehrend; dann blieb sie etwas länger aus und erschien von neuem in der Gestalt eines echten Pariser Gassenjungen (gavroche), pflanzte sich keck vor dem Kaiser auf und drehte ihm eine Nase. Hierauf verschwand sie abermals und trat bald nachher in vollem fürstlichen Schmuck mit Diadem und leuchtenden Diamanten durch das Hauptportal des Saales ein; dort blieb sie stehen und ließ sich eine Weile bewundern; dann zog sie sich zurück und betrat bald darauf den Saal wieder in ihrer gewöhnlichen Abendtoilette. Nachdem sie Platz genommen, mußte der Kaiser zugestehen, daß er ebensowenig wie irgend ein anderer der Anwesenden die Lösung finden könne. Er gab die Wette verloren und bat um die Erklärung der Scharade. „Mein Erstes", sagte die Fürstin, „war un mets, ein Gericht, nämlich die kleine Pastete; dreimal (französisch ter) bot ich sie an; das Nasendrehen aber nennt der Pariser faire la niche (im Argot „nick" gesprochen), das Ganze war mein Name Metternich, was ich zuletzt mit meiner Person darstellte." Der kleine Scherz hatte große Folgen. Der Kaiser hielt Wort. Tannhäuser wurde in der Großen Oper aufgeführt und rücksichtslos ausgezischt. Als der Mißerfolg während der Aufführung zutage trat, erschien der Kaiser plötzlich in der Loge der Fürstin Metternich. „Ihre Wette haben Sie gewonnen, Fürstin," sagte er lächelnd, „aber Ihre Oper —." Der Kaiser vollendete den Satz nicht; er legte mit bezeichnender Gassenjungengebärde den Finger an die Nase und verließ die Loge.

So weit also Pick nach Imhaus! An und für sich ist diese Erzählung vollkommen glaubhaft und Pick fügt ihr infolgedessen in einer Fußnote auch folgende Bemerkungen hinzu: Auch Richard Wagner erzähle in seinem Werke „Mein Leben", daß die Fürstin Metternich die entscheidende Veranlassung zu der Aufführung des Tannhäuser in der Großen Oper zu Paris gegeben habe. Nach einer Mitteilung des Grafen Paul Hatzfeldt[1], Attachés bei der preußischen Gesandtschaft zu Paris, nämlich habe man sich eines Abends in der Umgebung des Kaisers über Wagner unterhalten; die Fürstin Metternich sei hinzugetreten und habe sich, von Napoleon um ihre Meinung über die Oper Tannhäuser, deren Aufführung sie in Dresden gesehen hatte, befragt, mit so herausforderndem Enthusiasmus darüber geäußert, daß der Kaiser ihr sofort das Versprechen gegeben habe, den Befehl zur Aufführung zu erteilen. Pick spricht dann sein eigenes Urteil dahin aus: „Bei der bekanntlich lange fortgesetzten Weigerung Napoleons, den Tannhäuser in der Großen Oper zuzulassen, klingt die Erzählung von Imhaus sehr wahrscheinlich und jedenfalls glaubhafter als die Mitteilung des Grafen Hatzfeld(t)."

Die Fürstin Pauline von Metternich-Sándor (sie hat am 26. Februar ihr 84. Lebensjahr vollendet) hat im Jahre 1910 zu wohltätigem Zweck in ihrem Wiener Palaste (Fasangasse 26) in einem längeren Vortrag aus ihrem Leben erzählt und dabei auch eingehend über die hier in Rede stehenden Vorgänge berichtet. Sie führte wörtlich[2] folgendes aus:

Im Jahre 1859 wurde mein Gatte als österreichischer Botschafter nach Paris versetzt. Wir gingen nach Frankreich und nahmen in Bierritz, wo die kaiserliche Familie zurzeit weilte, Aufenthalt. Hier erzählte ich oft und viel von den Eindrücken, die Wagner und seine Werke auf mich gemacht haben. Ich wurde ausgelacht und verhöhnt. Man versicherte mir hoch und teuer, daß diese abscheuliche deutsche Zukunftsmusik niemals in Frankreich, niemals speziell aber in Paris Eingang finden würde. Wie sollte sie auch? Wagner verstünde ja nicht einmal die grundlegenden Prinzipien der Harmonielehre. Meine Begeisterung wäre so falsch wie seine Akkorde. Ich war sprachlos vor Entsetzen und wagte angesichts dieser kategorischen Absage nicht einmal Gegenargumente geltend zu machen. Ich gab es auf, gegen diese Dummheit anzukämpfen. —

Da mir diese Leute ganz kategorisch erklärt hatten, daß Wagner auf Frankreich nicht hoffen dürfe, wagte ich es lange nicht, Schritte zu unternehmen, um eine Aufführung des „Tannhäuser" in Paris durchzusetzen. Ich ließ die Sache vorderhand ruhen. Der Gedanke verließ mich aber nicht, und da bot sich mir ganz unerwarteterweise eines Tages der Anlaß, ihn zu verwirklichen.

Ein Ball in den Tuilerien gab mir dazu Gelegenheit.

Kaiser Napoleon III. war auf mich zugegangen und unterhielt sich längere Zeit mit mir. Zufällig kam die Sprache auf die Vorstellungen in der Pariser Oper. Ich konnte nicht umhin, dem Kaiser ganz unumwunden zu erklären, daß es doch im höchsten Grade bedauerlich sei, daß das Repertoire so beschränkt sei und nur immer zwischen „Wilhelm Tell" und den „Hugenotten" und selbst der „Favoritin" sich bewege.

„Warum", sagte ich, „ist es denn nicht möglich, neue Werke, die an allen besseren Bühnen Oesterreichs und Deutschlands, und zwar mit Erfolg aufgeführt werden, hier zu geben?"

Und nach diesem Ausspruch kam es über mich: jetzt oder nie ist der Augenblick gekommen, mit Wagner und dem „Tannhäuser" herauszurücken! Und gedacht, getan! Ich fügte hinzu: „Ich hätte selbst diesbezüglich eine große Bitte — ein Anliegen Eurer Majestät vorzubringen."

Worauf der Kaiser, erstaunt lächelnd, erwiderte: „Eine Bitte wegen der Oper?"

„Ja — eine Oper, die ich für mein Leben gern hier aufgeführt sehen möchte!"

„Und von wem ist diese wundervolle Oper?"

„Von Richard Wagner, einem der größten Komponisten der Jetztzeit. Sie heißt der ‚Tannhäuser' und wird in Wien

[1] Des späteren Botschafters; gestorben in London am 23. November 1901.

[2] Velhagen & Klasings Monatshefte, XXIV. Jahrgang, 11. Heft, vom Juli 1910.

gegeben, wo sie, wenn auch nicht allgemeine Anerkennung findet, doch von allen Musikkennern als Meisterwerk gepriesen wird.“

„Der Tannhäuser — Richard Wagner“, sprach der Kaiser so vor sich hin, nach einer Angewohnheit sich den Schnurrbart streichend, „ich habe niemals weder von der Oper noch von dem Komponisten gehört. Und Sie behaupten, diese Oper wäre wirklich gut?“

„Ja, Majestät!“

Der Kaiser wandte sich gegen seinen in der Nähe stehenden Oberkammerherrn Grafen Baciocchi, dem die kaiserlichen Theater unterstanden, und in seiner einfachen Art sagte er: „Hören Sie, Baciocchi, die Fürstin Metternich interessiert sich für eine Oper, Tannhäuser genannt, von einem gewissen Richard Wagner, und möchte sie hier aufgeführt sehen. Lassen Sie sie geben!“

So war der „Tannhäuser“ für Paris geboren!

Einen einfacheren Hergang kann man sich nicht denken. — Baciocchi nahm sich des Werkes an — der Kaiser hatte es ja verlangt. Ich war erstaunt über die fabelhafte Leichtigkeit, mit der ich meinen Wunsch durchgesetzt hatte. Es hat mich nur ein Wort gekostet, und dieses hatte ich so lange gezögert auszusprechen.

So weit also die Fürstin Metternich selbst, die es doch wissen muß. Wie man sieht, ist von einer „Scharade“ in der ganzen Erzählung nicht mit einem Worte die Rede, am wenigsten von einer solchen, die die Fürstin Metternich selbst aufgeführt hätte! Und die Erzählung der Fürstin deckt sich im wesentlichen mit der oben mitgeteilten, kurzen Darstellung des Grafen Paul Hatzfeldt.

Was aber ganz allgemein der Erzählung von Imhaus ihre Glaubwürdigkeit nimmt, das ist seine Schilderung von dem Erscheinen und dem Benehmen Napoleons III. in der Loge der Fürstin Metternich, als der Durchfall des „Tannhäuser“ in Paris, durch den Lärm bei der Erstaufführung, besiegelt erschien. Es ist bekannt, daß Napoleon III. ein Mann von den besten Umgangsformen, großer Liebenswürdigkeit im gesellschaftlichen Verkehr und durchaus Hofmann war, und deshalb vollkommen ausgeschlossen, daß er sich an der Niederlage der Fürstin, der Freundin seiner Frau, gewissermaßen geweidet, ihr eine Nase gedreht, ja sogar die Loge der Fürstin unvermittelt und „ungnädig“ wieder verlassen habe. Und dazu alles dieses einer Botschafterin gegenüber! Von alledem weiß nämlich die Fürstin Metternich selbst ebenfalls nichts, obwohl sie sich über die Ereignisse bei der Vorstellung sehr eingehend verbreitet hat.

Nach alledem dürfte die ganze Erzählung von Imhaus lediglich eine nachträgliche Ausschmückung an und für sich viel einfacherer Vorgänge gewesen sein, allerdings eine Ausschmückung, die vielleicht zu jener Zeit in den Pariser Hofkreisen im Umlauf gewesen ist und deshalb Imhaus als glaubwürdig erschienen sein mag. Aber deshalb doch nicht mehr als ein „Treppenwitz der Weltgeschichte“, ebenso wie der, angeblich von der Fürstin während der Vorstellung aus Bitternis, Kummer oder Zorn auf der Logenbrüstung zerbrochene, überaus kostbare Fächer, den die Fürstin Metternich bei der gleichen Gelegenheit mit dem größten Nachdruck in Abrede stellt.

Pauline Metternich lebt noch. Zu der Fächergeschichte hat sie wörtlich erklärt: „An der schönen Geschichte war natürlich kein Wort wahr. Sie wäre auch sonst zu schön gewesen.“ Vielleicht gibt sie jetzt die gleiche Erklärung über die „Scharadengeschichte“ ab.

Mozarteum und Festspielhaus in Salzburg.

Von Walter Steinkauler (Baden-Baden).

(Nachdruck erwünscht.)

Die Stuttgarter „Neue Musik-Zeitung“ brachte in Nr. 13 des Jahrganges 1919 eine Notiz über den Plan eines Mozart-Festspielhauses in Salzburg, welches mit einem Kostenaufwand von 10 Millionen Kronen und einem Fassungsraum für 2000 Personen am Südende von Hellbrunn bei Salzburg errichtet werden soll. Dem hierfür gesetzten Kunstrat gehören u. a. an: Max Reinhardt (Berlin), Direktor Schalk (Wien) und Dr. Richard Strauß.

Ein schöner Plan, wird wohl mancher sagen, der die Gefahr gerade für die Kunst Mozarts nicht erkennt, die sich hinter diesem Trugbilde verbirgt. Das vielleicht schon von vielen erträumte Mozart-Bayreuth dürfte durch dieses Unternehmen jedenfalls nicht erreicht werden. Dieses könnte nur aus dem Geiste, wie er am reinsten in dem wahrhaft hohenpriesterlichen Wirken einer Lilli Lehmann am Mozarteum waltet, geboren werden. Wie ich das meine, davon später. Zunächst muß scharf auseinandergehalten werden, daß Mozarteum und Festspielhausgedanke zweierlei sind. Hierüber gibt am besten ein Artikel Aufklärung, der die vollständige Rede des früheren Präsidenten des Mozarteums, Exz. Dr. Franz Stibral enthält, welche ich im folgenden auszugsweise wiedergebe.

Vielfach waren in letzter Zeit Gerüchte über Unstimmigkeiten ganz eigener Art an die Oeffentlichkeit gedrungen, die das Verhältnis des Mozarteums zu der neu gegründeten Festspielhausgemeinde in Salzburg betreffen. Der erste Artikel in den von dem neuen Verein herausgegebenen „Mitteilungen“ erschien unter dem Titel „Das Mozart-Festspielhaus in Salzburg“, während man sich später mit der gekürzten Marke „Salzburger Festspielhaus“ begnügte. Es beruhte keinesfalls auf bloßem Zufall, daß in der Oeffentlichkeit allgemein vermutet wurde, hinter dem Plane der Erbauung eines Festspielhauses stehe das Mozarteum. Verwechslungen und Mißverständnisse dieser Art bildeten in der Folge eine immer wiederkehrende Erscheinung; sie wurden unverkennbar von einer Seite gefördert, die ein naheliegendes Interesse daran hatte, den Fernstehenden Sand in die Augen zu streuen. Im vergangenen Frühjahre tagte nun die Hauptversammlung des Mozarteums. Bekanntlich wurden in den letzten Jahren während der Sommerzeit von Kammersängerin Lilli Lehmann, der begeisterten Priesterin hehrer Mozart-Kunst in uneigennütziger Weise im Heim des Mozarteums „Mozart-Kurse“ abgehalten. In der Hauptversammlung hielt nun der gewesene Minister Dr. Franz Stibral, der frühere verdienstvolle Präsident des Mozarteums, eine auch für die weitere Oeffentlichkeit bemerkenswerte Rede, die wohl allen Irrgeführten die willkommene Aufklärung bietet.

Dr. Stibral führte folgendes aus: „. . . Seit Jahr und Tag ist vom Bau eines Festspielhauses in Salzburg die Rede. Ein schöpferisch neuer Gedanke ist es nicht. Er war schon vor vielen Jahren da und seine Urheber sind heute größtenteils tot. Jetzt wird die Sache ernster angepackt. Ein eigener Verein ist gegründet worden, der Festspielhausverein.

Was das Mozarteum und darum auch den Mozart-Tag im höchsten Grade angeht, das ist das Verhältnis, das zwischen dem Mozarteum und den Bestrebungen besteht, die auf die Errichtung eines Festspielhauses abzielen. Darum kann man und soll man nicht herumschleichen, wie die Katze um den heißen Brei. . . . Bei Prüfung der Möglichkeiten für dieses Verhältnis zwischen Mozarteum und Festspielhausverein schließe ich grundsätzlich die zwei Grenzwerte aus. Der eine dieser Grenzwerte wäre die Kampfstellung und der andere wäre die Heirat. Beide würden ein Unsinn sein.

1. Kampfstellung. Das Festspielhaus, mit ausreichender finanzieller Unterlage für Bau und Betrieb und unter ernster künstlerischer Leitung, würde unserem Salzburg eine neue, wirksame Anziehung bieten und für die Zukunft der Stadt von großer wirtschaftlicher Bedeutung werden. Darüber kann gar kein Zweifel sein. Auch ohne die aparte Reizung auf ein neues Bayreuth lieber gleich ein neues Monte Carlo zu

pfropfen. Und wenn jemand den Wagemut hat, das in die Wege zu leiten im Vertrauen darauf, daß das Geld dafür aufzubringen sein wird — dagegen Kampfstellung? — Ganz unmöglich! Unsinn!

2. Heirat. Das wäre also der volle Gegensatz zu Kampfstellung. Auf der einen Seite steht das Mozarteum. Altehrwürdiges und akkreditiertes Institut — Notabene mit Vermögen —, das dank der nicht genug zu rühmenden Entschuldungsaktion unseres Herrn Bürgermeisters wieder schuldenrein geworden ist, das sein Vermögen für die eigenen Zwecke braucht und brauchen wird, wie den Bissen Brot. Auf der anderen Seite steht der Festspielhausverein, der unlängst mit nichts angefangen hat, aber ungezählte Millionen braucht. Es heißt 10 Millionen. Ob's wahr ist, weiß ich nicht. Eher mehr. Jedenfalls ein Vielfaches von der Schuldenlast, in die das Mozarteum sich hat hineinstürzen müssen, um dieses Haus fertigzustellen, in dem wir tagen. Die wieder losgeworden zu sein — losgeworden wie durch ein Wunder — das Mozarteum sich alle Tage glücklich preisen muß. In die es nie mehr hineingeraten darf und auch bei guter Wirtschaft nicht hineingeraten wird, denn unser Haus ist fertig und abbezahlt. In aller Ruhe frage ich: Wer riskiert etwas bei einer Heirat? Der, der nichts hat, aber zu einem Riesengeld kommen will, um es auszugeben? Oder der, der etwas Schuldenreines wieder hat und von diesem Ertrag auskömmlich leben muß? Die Antwort auf diese Frage ist einfach und durch den gesunden Menschenverstand gegeben. Ein Innigkeitsverhältnis auf Gedeihen und Verderb — das nenne ich Heirat — ist für das Mozarteum ausgeschlossen. Ein Unsinn!

Wenn also mit den beiden Grenzwerten — Kampfstellung und Heirat — nichts anzufangen ist, weil sie beide Unsinn sein würden, muß man nach etwas anderem suchen. Ist das im Mozarteum geschehen und dort etwas gefunden worden? — Darauf muß ich, scheint mir, leider mit einem glatten „Nein" antworten. Unser verehrtes Kuratorium hat sich, soviel mir bekannt wurde, überhaupt nur einmal, und zwar ganz kurz, mit dem Festspielhaus befaßt. Das war am 13. Oktober 1916. Damals wurde beschlossen, daß es sich derzeit nicht empfiehlt, das Festspielhaus zu bauen und daß daher bis auf weiteres von der Angelegenheit abzusehen ist. . . . Bald darauf ist aber von einer Seite, die mit dem Mozarteum und der Mozart-Gemeinde seit langem her, und zwar höchst verdienstlich verbunden gewesen, der eigene Festspielhausverein gegründet worden. . . . Dieser Verein hat sich just zum Ziele gesetzt, was das Mozarteum nicht unternehmen zu wollen erklärt hatte. Ob im Schoße des Kuratoriums dieses merkwürdige Vorgehen eigener Mitglieder zur Sprache gelangt ist, weiß ich natürlich nicht. Ich sehe nur das Resultat, und das ist, daß dieselben Salzburger Personen, die den Festspielhausverein ins Leben gerufen haben, ruhig im Mozarteum geblieben sind und heute noch als dessen Funktionäre im Kuratorium die Geschäfte — ich weiß nicht wessen: des Mozarteums oder des Festspielhausvereines? — besorgen. Das nenne ich mit einer doppelten Flagge arbeiten.

Es wundert mich, daß das Kuratorium nicht längst darin Wandel geschaffen hat. . . . Ich stelle also fest, daß seit Bestand des Festspielhausvereines ein Beschluß über das Verhältnis, das zwischen Mozarteum und ihm herrschen soll, überhaupt nie erfolgt ist. Das alles miteinander nenne ich ein Versäumnis. Und dieses Versäumnis mache ich verantwortlich für die ganz unklare Entwicklung, die sich weiter eingestellt hat. Worin besteht diese Entwicklung? Das muß ich drastisch sagen. Sie besteht darin, daß hier in Salzburg kein Mensch — von einem Dutzend Wissender abgesehen — weiß, was die Wahrheit ist. Und weil die niemand kennt, so bilden sich ganz von selber die Unwahrheiten. Sie gehen dahin, daß zwischen Mozarteum und Festspielhaus gar kein Unterschied, sondern engste Verbandlung besteht. Sinnfällig ist nur der Unterschied, daß das längst existierende Mozarteum vor ein paar Jahren das Mozart-Haus gebaut hat, wogegen das Festspielhaus nur ein Plan ist, für den gesammelt wird. Ich könnte auch nicht sagen, daß die Kundgebungen des Festspielhausvereines solchen Irrungen nicht förderlich seien. Ein kleinlicher, aber köstlicher Beleg war mir eine Notiz, die vor wenigen Wochen in den Lokalblättern enthalten gewesen, daß die Eintrittskarten zum Tanzkränzchen der Salzburger Ortsgruppe des Festspielhausvereines zu beheben sind — wo? — im Konzertbüro des Mozarteums. So sieht die reinliche Scheidung praktisch aus. . . .

Auswärts liegt das Schwergewicht der Tätigkeit für den Festspielhausbau. Denn diese Tätigkeit ist vorerst notwendigerweise eine Werbetätigkeit. . . . Derselbe Irrtum, derselbe große und trübe, gemeinsame Wurstkessel, in dem Mozarteum und Festspielhaus beieinander liegen, der schon in Salzburg spukt, spukt auswärts erst recht. . . . Es ist nicht zu fassen. Man muß an eine Art Bann glauben, in den das Mozarteum geraten ist. Der dortige Festspielhausanhang kommt mir vor wie ein parasitäres Schlinggewächs, das eine Eiche umklammert und dem alten, stolzen Stamm jedenfalls keine Kraft zuführt. Die volle, ganze Kraft ist aber vonnöten. Denn es herrschen bewegte Zeiten und ihre Anforderungen, denen sich niemand wird entziehen können, wollen oder dürfen, werden vor dem edelsten Juwel der Anstalt — der Schule — nicht Halt machen. Das Institut braucht alle Mann an Bord zur eigenen ernsten Arbeit. Wem der Festspielhausbau Endzweck geworden und das Mozarteum nur als Mittel für diesen Endzweck in Frage kommt, der hat dort keinen Arbeitsplatz. Das ist der Punkt, wo ich keinen Spaß verstehe. Das Verhältnis zwischen Festspielhaus und Mozarteum muß endlich aus dem heraus, das einer Art von Hypnose gleicht und mit zielbewußter Arbeit unverträglich ist. Eher würde ich begreifen, daß das Mozarteum dem Festspielhausverein eine Spende widme. Von einer Kampfstellung ist ja wirklich keine Spur vorhanden und der gute Erfolg, den wir der Festspielhausidee wünschen, ist keine platonische Redensart. Ich denke dabei an einen schönen Betrag, der ein Mehrfaches wäre von dem Stifterbeitrag für dieses unser Mozart-Haus! Wie glücklich waren wir seinerzeit, wenn wir einen solchen bekommen haben! Ob das Mozarteum in der Lage sein wird, eine solche Spende zu widmen, weiß ich nicht. Darüber müßte das Kuratorium mit sich zu Rate gehen, wobei jene Herren Mitglieder, die den Festspielhausverein verkörpern, dem die Spende gelten soll, nicht mitzumachen hätten; das halte ich für ein selbstverständliches Gebot primitiven Anstandes. Und Zug um Zug mit der Spende die volle Ausscheidung der Festspielhausidee aus dem Kuratorium des Mozarteums. . . .

Einmal mußte das in diesem Hause gesagt werden. Und wer kann es sagen? Ich kann es sagen, der ich in einer kritischen Zeit an der Spitze des Mozarteums gestanden bin und es zum Erfolge geführt habe, der von jener Zeit her das Mozarteum, zu dessen Ehrenmitglied Sie mich dankbar ernannt haben, liebt und kennt. Gut kennt. Ich bin ein unabhängiger und freier Mann, der auch den Mut hat, ein freies Wort zu sagen. . . . Es mag eine Phalanx dastehen hier unter der Leitung der Doppelflagge — macht mir gar nichts. Andere werden da sein, die nicht zu dieser Flagge geschworen haben, die werden sich sagen: Recht hat er, der alte Präsident, der spricht uns aus dem Herzen. Und denen rufe ich zu: Halten Sie zusammen und lassen Sie es nicht dazu kommen. Noch ist es Zeit — aber es ist hohe Zeit!"

Ich denke, diese aufrichtige Erklärung des hochherzigen, um die Mozart-Sache so verdienstvollen Mannes spricht deutlich genug, um Uneingeweihten die Augen zu öffnen; es bedarf hierüber also keiner weiteren Worte. Dagegen bin ich noch eine Erklärung schuldig über meine Zweifel gegenüber dem eingangs erwähnten Festspielhausplan.

Schon der Name Mozart-Festspielhaus ist widersinnig und könnte nur in dem Sinne verständlich sein, in welchem jedes edle Kunstwerk ein Fest des Geistes ist und das Haus weiht, in welchem es uns in Erscheinung tritt. Festspiele aber im Alfreskostil der musikdramatischen Kunst Wagners und seiner Nachfolger hat Mozart nicht geschrieben. Die feine Filigranarbeit seiner durchsichtigen, kristallklaren Partituren, die tiefinnerliche Seelensprache seiner musikalischen Charakteristik würden in einem solchen Riesenhaus erstickt werden. Es gibt nur drei dramatische Werke Mozarts, die einen mäßig großen Raum vertragen und wohl auch bedingen: „Idomeneus", zumal in

der einzig bühnenmöglichen Neugestaltung von Ernst Lewicki, „Titus", in der kürzlich vollendeten Neubearbeitung von Anton Rudolph, und „Die Zauberflöte". Aber auch hier sind eine große Orchesterbesetzung und durchweg orchestrale Begleitung der Rezitative erforderlich, wie sich dies bei Lewickis „Idomeneus"-Bearbeitung so hervorragend bewährt hat. Das Klavier bei den Secco-Rezitativen bleibt immer ein schlechter, weil zu grober und kalter Ersatz für das sich klanglich so fein einschmiegende Spinett und der Klang des letzteren würde sich wieder im großen Raum verlieren. Andererseits sind Aufführungen der genannten Werke in einem mäßig kleinen Theater natürlich nicht ausgeschlossen. Eine Mittelstufe nimmt „Don Giovanni" ein. Aber auch bei diesem gewaltigen Drama habe ich in München immer die Erfahrung gemacht, daß eine Aufführung im Großen Hause nicht entfernt an die Stilreinheit und starke Wirkung, auch nicht der hochdramatischen Szenen, im kleinen Mozart-Haus hinanreicht.

Wenn man nun in Salzburg ein Haus mit 2000 Sitzen bauen will, wohl gar mit verdecktem Orchester, so verrät dieser Plan deutlich, daß der Name Mozarts nur als Deckmantel benutzt werden soll, um dem neuzeitlichen Musikdrama Tür und Tor zu öffnen. Gewiß würde man dadurch ein besseres Geschäft machen, wie auch die Fremdenindustrie in Salzburg. Aber jeder rein und ideal Denkende weiß auch, was er von einer solchen Gesinnung zu halten hat. Mit dem lichten Namen Mozart hat sie jedenfalls nichts zu tun. Dann sei man lieber ehrlich und sage gleich, man will die moderne Kunst in Salzburg einführen, das ist dann eine andere Frage und eine Sache für sich. Aber auch dabei möge man bedenken, daß dies für die altehrwürdige Mozart-Stadt ein sehr zweifelhafter Gewinn und höchstens ein solcher nach der Seite des Geldbeutels wäre und nicht nach der ästhetischen. Ich denke, für Wagner genügt Bayreuth und das Münchener Festspielhaus. Seiner Kunst sowohl als dem neuzeitlichen Musikdrama dient das Münchener Haus und die Bühnen Deutschlands und Oesterreichs mit einer so hohen Aufführungszahl, welche die Werke Mozarts, Glucks und Beethovens „Fidelio" in einer geradezu schmachvollen Weise zu niedrigster Aufführungszahl herabwürdigt und oft zu ihrer gänzlichen Vernachlässigung führt.

Und so würde es auch im großen Salzburger Festspielhaus werden. Mozart würde sehr bald entthront oder auf wenige Aufführungen beschränkt werden, und was die schaulustige und nervenreizlüsterne Menge nach Salzburg zöge, wäre das moderne Musikdrama. Wenn man daher mit einem Theaterneubau der Sache Mozarts wirklich dienen will, so dürfte es nur ein Haus werden, etwa in der Größe des Münchener Künstlertheaters im Ausstellungspark an der Theresienwiese. Darin aber müßte dann jener Geist wirken, wie er an der Stilbildungsschule des Mozarteums vor allem durch Lilli Lehmanns uneigennütziges Wirken herrscht.

Eine Pflegestätte für die so vernachlässigte klassische Oper müßte errichtet werden, um vollendete Aufführungen aus diesem Wirken heraus zu gewinnen. Neben Mozarts sämtlichen dramatischen Werken müßte vor allem Gluck und die übrige klassische Oper bis mit „Fidelio" gepflegt werden. Das wäre ein Kulturgedanke, würdig dem von Bayreuth. Aber zunächst genügt das kleine Rokokotheater in Salzburg vollständig für diesen Zweck. Zudem braucht das Mozarteum seine ganzen Kräfte für die Schule selbst und darf sich nicht zersplittern, wie Herr Dr. Stibral uns belehrt.

Noch einmal, einem Mozart tut man keinen Gefallen und in seinem Geiste handelt man nicht, wenn man das neuzeitliche Musikdrama, welches Mozarts Auffassung vom rein musikalischen Drama nicht entspricht, in seine Vaterstadt verpflanzt. Was würde man zu einem, an sich so erwünschten, nationalen Goethe-Schiller-Theater sagen, in welchem der moderne Naturalismus zu Worte käme? — Nein, ebensowenig gehört das Musikdrama Wagners und die naturalistische Oper in ein Salzburger Mozart-Haus, es wäre eine Versündigung an unserem größten musikalischen Genie, an Wolfgang Mozart!

Aus vergilbten Blättern.

Von Dr. Roderich von Mojsisovics (Graz).

Schon während der Zeit des Krieges, aber noch mehr seit den Tagen des Zusammenbruchs, wandte ich mich kunst- und kulturgeschichtlichen Studien zu, um diesen furchtbaren Zeiten wenigstens auf Augenblicke zu entfliehen. Beim Durchstöbern alter Familienpapiere und vorelterlicher Bibliotheksreste fielen wir nun u. a. einige Almanachs und Stammbücher aus den Jahren 1790—1840 in die Hände, aus denen ich im folgenden einige musikgeschichtliche Reminiszenzen herausgreife.

Das Interessanteste mag davon Johann Friedrich Reichardts (1752—1814) „Musikalischer Almanach" für 1796, verlegt in Berlin bei Johann Friedrich Unger, sein. Das mit „12 neuen in Kupfer gestochenen Liedern" (Reichardts) versehene Pappbändchen im Formate 8,5×11 cm eröffnet ein „Musikheiligen-Kalender" (Kalendarium mit Notizen über lebende und verstorbene Tonsetzer), in dem manche heutzutage längst vergessene Namen stehen, aber Gluck, Haydns und Mozart fehlen! Das Wertvollste sind die im Kalendarium eingestreuten zwölf Gedichte (sämtlich mit Vertonungen Reichardts), von denen Goethes „Federschmuck" als Erstdruck und Schillers „Ode an die Freude" in der ersten Komposition hervorgehoben seien. Volkstümlich im guten Sinn gehalten, musikalisch natürlich, ohne Gespreiztheit und doch mit den typischen Merkmalen des Zopfstiles behaftet, sind die Vertonungen dieser beiden und der meisten andern Lieder, unter denen sich Texte folgender Dichter finden: Gleim, Herder, Herkloß, F. von Nöpken und Voß. Die Anmut einzelner Melodien ist bezwingend, die Charakteristik treffend. Eine Wiederbelebung dieser Liederchen durch Neudruck wäre Unternehmungen, wie sie der „Kunstwart" pflegte, zu empfehlen. Der zweite Teil bringt ein leider nur bis zum Buchstaben E reichendes „Alphabetisches Verzeichnis der merkwürdigsten Komponisten, Virtuosen, musikalischen Dichter und Instrumentenmacher der letzten Jahrhunderte", welches in einer Fußnote ausdrücklich als Ergänzung zu Gerbers[1] Lexikon bezeichnet wird und für die damalige Zeit ein wissenschaftlich gehaltener Beitrag genannt werden kann. Eine gleichfalls wertvolle Arbeit ist im folgenden Abschnitt gegeben, in welchem Reichardt die leitenden Grundsätze entwirft, welche bei Abfassung eines musikalischen Nachschlagewerkes zu gelten hätten. Sympathisch berührt die strenge Sachlichkeit und der in folgendem Satze ausgesprochene Grundsatz: „Ich werde unter den komponierenden und ausübenden Tonkünstlern überall keinen nennen, dem die Tonkunst nicht sein Hauptgeschäft ist, also keine Art von Dilettanten, wenn es gleich meinem Herzen schwer werden wird, einen so feinen Kunstrichter und gründlichen Komponisten, als mein Freund Zelter[2] in Berlin ist, so edle Eiferer für die Tonkunst und so gefühlvolle Komponisten als Spazier[3] in Berlin und Dalberg[4] in Mannheim, ungenannt zu lassen."

Hieran schließt sich eine gleichfalls alphabetisch gehaltene, bis Buchstabe B reichende Charakteristik der „merkwürdigsten" Komponisten usw. (wie oben), aus welcher die Johann Sebastian Bachs hier abgedruckt sei: „Nie hat ein Komponist, selbst der besten tiefsten Italiäner keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als dieser große Künstler. Alle ächte harmonische Kunst und unächte harmonische Künsteleien hat er in Ernst und Scherz mit solcher Kühnheit und Eigenheit angewandt, daß der größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt in einem seiner größten Werke ergänzen sollte, vielleicht nicht dafür stehen könnte, ihn wirklich ganz so, wie ihn Bach hatte, ergänzt zu haben. Seine Klavier- und Orgelsachen werden, solange diese herrlichen Instrumente dauern, die hohe

[1] Ernst Ludwig Gerber (1746—1819), gemeint ist sein „Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler" 1791 und 1792.

[2] Karl Friedrich Zelter (1758—1832) war seines Zeichens Maurermeister.

[3] Johann Gottlieb Karl Spazier (1761—1805) war Professor in Gießen und später Hofrat in Neuwied.

[4] Johann Friedrich Hugo Reichsfreiherr von Dalberg (1752—1812) war Domkapitular.

Schule der Organisten und Klavierspieler bleiben, wie er selbst auch als praktischer Künstler das höchste Muster für Organisten und Klavierspieler war. Er erfand die bequeme und sichere Fingersetzung und bedeutende Vortragsart, mit der er die zierliche Manier damaliger französischer Künstler geschickt vereinigte und machte dadurch die Vervollkommnung des Klavichords wichtig und nothwendig, worin Silbermann ihm so glücklich zur Seite gieng.

Seine Singesachen, wann gleich voll Erfindung und der höchsten Arbeit, und auch voll starker und wahrer Züge von Seiten des Ausdrucks, verrathen aber doch zu großen Mangel an ächtem gutem Geschmack (!!), an Kenntnis der Sprache und der Dichtkunst, und haben so ganz (?) die conventionelle Form der damaligen Zeit, daß sie sich schwer im Gange erhalten können. Doch bleiben auch sie für alle Zeiten wahre Studien für den denkenden und fleißig arbeitenden Künstler, und vortreffliche Uebungsstücke (!) für Singechöre."

Schließlich seien einige Kritiken über „neue deutsche Lieder", die „kurz angezeigt" werden, abgedruckt. Ich tue dies deshalb, da Reichardt eingangs eine seinen künstlerischen Standpunkt scharf umzeichnende Charakteristik des Liedes als Kompositionsgattung gibt, die wir sehr gut, jedoch mit der Einschränkung, daß es sich lediglich um volkstümliche Lieder, Lieder „im Volkston" handelt, gelten lassen können. Er schreibt: „Das Lied soll der einfache und faßliche musikalische Ausdruck einer bestimmten Empfindung seyn, damit es auch die Theilnahme einer jeden zum natürlichen Gesange fähigen Stimme gestatte; als ein leichtübersehbares kleines Kunstwerk muß es um so nothwendiger ein korrektes vollendetes Ganze seyn, dessen eigentlicher Werth in der Einheit des Gesanges besteht, und dessen Instrumentalbegleitung, wo nicht entbehrlich, doch nur zur Unterstützung des Gesanges da seyn soll."

„Ist diese Theorie des Liedes richtig, so sind alle die oben angezeigten Lieder[1] keine Lieder, so angenehm sie auch, von einer künstlich gebildeten Stimme vorgetragen und von einem geschickten Klavierspieler begleitet, einem durch bizarren und gezierten Charaktergesang verwöhnten Ohre, in Lagen, wo es nicht auf Mittheilung und Verbreitung einer bestimmten Empfindung, sondern auf Bewunderung eines sich angenehm producierenden Talents ankommt, klingen mögen." Er wendet sich im weiteren zuerst gegen die Texte der Haydnschen Lieder — „es ist, bei der großen Verehrung, die unser Haydn so sehr verdienet, kaum begreiflich", wie er sich zur Vertonung „solcher Reimereien herablassen konnte". Die Beurteilung der Mozartschen Gesänge als „sehr angenehme Operettencavatinen in beliebter italiänischer Manier" trifft, wie ich in der Fußnote 5 nachwies, unseren Meister höchstens — wenn überhaupt — in einem Stücke, da die beiden anderen Stücke nicht von ihm vertont sind. Bemerkenswert ist ferner die warme Empfehlung H. G. Nägelis: „In diesem Liederkomponisten blüht den Deutschen ein lieblicher Volkssänger auf", dessen Lieder eingehend besprochen wurden. Mit dieser Prophezeiung hat Reichardt recht behalten: Nägelis 1793 komponiertes, zuerst in den „Freymaurerliedern" von Böheim 1794 erschienenes „Freut euch des Lebens" ist zum Volkslied geworden. Den Beschluß macht eine ausgiebige Selbstanzeige: Der zweite Band seiner Musik zu Goethes Werken („dieser Band enthält alle (!) sangbaren (!!) Gedichte aus dem achten Bande von Goethes Werken"): dreißig Lieder; ferner „Deutsche Gesänge" von Matthison (dem heutigen Publikum durch Schuberts Vertonungen geläufiger) und eine „Musikalische Blumenlese für das Jahr 1795").

Im folgenden VI. Abschnitt werden französische Komponisten, auch seine eigenen französischen Romanzen aus dem Schäferroman Estrella besprochen, daran schließen Anekdoten und Biographische Kleinigkeiten und ein Nachwort, welches mit den Worten beginnt: „Die Freunde der Tonkunst mögen diesen ersten Versuch zu einem jährlichen Musikalmanach mit Nachsicht aufnehmen" —. Soviel ich weiß, ist aber eine Fortsetzung nicht erschienen. —

Viel geringer ist die „Ausbeute" aus den übrigen Bändchen: in einem, vor allem den Weidmann interessierenden „Taschenbuch für Forst- und Jagdfreunde für das Jahr 1807", herausgegeben von L. C. E. H. F. von Wildungen und D. P. L. Bunsen (Marburg in der neuen academischen Buchhandlung) finde ich als Musikbeilage die Vertonung eines Jagdliedes „Lob der Eiche. Beim Jagdmahl im Wald zu singen" von Bunsen, von einem Musikdirektor Rose zu Arolsen; eine im Zeitgeschmack mehr ins 18. Jahrhundert zurück als aufs 19. verweisende ziemlich zopfige Komposition. Ob ihr Urheber mit dem 1743 in Quedlinburg geborenen und dortselbst 1808 gestorbenen Johann Heinrich Viktor Rose, dessen Biographie ich allein in Schillings' Universallexikon finde, identisch ist, kann mangels der Kenntnis des Vornamens nicht festgestellt werden.

Das Autogramm einer kleinen romanzenartigen Komposition des um das Musikleben der jüngst in der Politik vielgenannten deutsch-ungarischen Stadt Preßburg hochverdienten Professors Josef Kumlick in einem Stammbuche meiner Urgroßmutter Elise von Alitisz, welches den technisch geschulten und gediegenen Musiker zeigt, sei hier nur erwähnt, um auf die hohe Musikkultur dieser deutschen Stadt, in der in den Jahren 1817—1822 auch Heinrich Marschner wirkte, zu verweisen. Kumlick, der Gründer eines Kirchenmusikvereins (1832), welcher durch Jahrzehnte hindurch Beethovens Missa solemnis im Hochamt aufführte, scheint auch ein gesuchter Theorielehrer gewesen zu sein: Alexander von Alitisz[1] und Johann Zagitz, Militärkapellmeister in Preßburg, erscheinen in den genannten Stammbüchern als seine Schüler[2].

Das Taschenbuch vom k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt Wien 1837 enthält eine gefühlvolle Romanze Anton Emil Titls (1809—1882), dessen Oper „Das Wolkenkind" (Wien 1845) zeitweise eine gewisse Berühmtheit erlangte. Seine Ouvertüren wurden noch vor wenigen Jahren gerne von den Badekapellen gespielt. Interessanter als diese Notiz ist die Uebersicht der Erstaufführungen des Spieljahres 1835/36. Unter den Komponisten der meist in die Gattung der Raimund-

[1] „Lieder beim Klavier zu singen, die Musik ist vom Herrn Joseph Haydn. 3ter Theil. In Wien bey Artaria und Comp. Preis 1 fl. 30 Kr. — Abschiedslied fürs Clavier von W. A. Mozart. Hamburg bei Günther und Böhme (vermutlich identisch mit K. V. 591 Komp. 23. Mai 1787 in Wien „Die Engel Gottes weinen, wo Liebende sich trennen". Dann wäre obzitierte Ausgabe die zeitlich allererste, was in der Walderseeschen Neuausgabe dieses Verzeichnisses nicht bemerkt ist.) Das Mädchen und der Vogel, von Blumauer und W. A. Mozart. Ebendaselbst. Minnas Augen, von Blumauer und W. A. Mozart. Ebendaselbst. (Beide Lieder sind Mozart unterschoben und rühren vermutlich von A. E. Müller her. Verzeichnis der unterschobenen Kompositionen Nr. 248 und 249 in Köchels Verzeichnis. 2. Auflage. Anhang V Seite 646.). Die übrigen von Reichardt angezeigten Kompositionen rühren her von: J. F. Sterckel (1750—1817), G. Chr. Grosheim (1764—1847) und Kospoth. (Ueber Letzteren finde ich in Schillings Universallexikon IV. Band S. 204 den vollständigen Namen Otto Carl Erdmann Freiherr von Kospoth „nur Dilettant", war kgl. preuß. Kammerherr und Kanonikus zu Magdeburg; ein fleißiger Komponist, der seit 1782 fünf Operetten, ein 1788 in Venedig aufgeführtes Oratorium, eine Kantate „Die Macht der Harmonie", zur Einweihung des „Berliner Liebhaberkonzertes", zahlreiche Symphonien, Kammermusikwerke, ein seinerzeit viel gesuchtes Oboekonzert schrieb. Biograph. Daten fehlen.) Ferner: Hans Georg Nägeli (1773—1835 s. oben), Joseph Karl Ambrosch (1759—1822), Siegfried Schmidt (1756—1799, war seit 1786 Korrektor bei Breitkopf & Härtel, seinerzeit bekannter Vokal-Komponist; schrieb die Klavierauszüge zu Dittersdorfs Opern). F. A. recte E. A. Müller (1767—1817), Karl Müller (?), Fr. Fr. Hurka (1762—1805), seinerzeit beliebter Modeliederkomponist, F. X. Himmel (1785—1814, Komponist des Singspieles „Fanchon"), Beschort (?), Marc Antonio Portogallo (recte P. da Fonseca 1762—1830; der bedeutendste Komponist Portugals; mit einem Rondo seiner 1794 auch in Wien gegebenen Oper „Die Verwirrung durch Aehnlichkeit" [La confusione per somiglianza = I du gobbi], B. Flies (bekannt als Schöpfer des neuerdings wiederum Mozart zugesprochenen Liedes „Schlafe, mein Prinzchen") und Karl Lochner († 1795), Violoncellist der Mannheimer Kapelle, schrieb Lieder und ein ungedruckt gebliebenes Melodrama „Orpheus".

[1] Vgl. meine Arbeit „Bürgers Lenore in der Musik" in „Die Musik" 1906 Nr. 18, Schuster & Löffler, Berlin.

[2] Vgl. ferner „Preßburger Musikleben in alter Zeit" in „Neue Musikalische Presse" 1898 Nr. 13, Wien, woselbst die uralte, auf den städtischen „Thurnermeister Michel 1439" zurückgehende Musikkultur dieser Stadt belegt ist. Auch Johann Sigismund Kusser ist laut Taufmatrikel der evangelischen Gemeinde Preßburg am 13. Februar 1660 dort geboren, er war der eigentliche Begründer des Glanzes der Hamburger Oper. † 1727 in Dublin.

nachahmungen gehörigen Werke und der Schauspielmusiken treten uns entgegen: Ignaz Ritter von Seyfried (1776—1841) [Musik zu J. F. Castellis Drama „Die Waise aus Genf“, komp. 1821 für das Theater an der Wien], der Theoretiker Joseph Drechsler (1782—1852) [Musik zu „Die Fee Seifenblase“ oder „Bilder aus dem Leben eines Glücklichen“. Romantisch-komisches Original-Zaubermärchen mit Gesang in 3 Abtheilungen von J. E. Gulden und zu „Die Brünnel-Nixe bey Sievring“, Lokal-Zauberposse mit Gesang in 2 Akten von J. E. Gulden und D. F. Reiberstorfer], dann A. Thomas Nidezki[1] (1800—1852), damals Kapellmeister des Leopoldstädter Theaters [bis 1838]; Musik zu „Der Temperamentenwechsel“, Zauberspiel mit Gesang in 3 Abteilungen von W. Brabbée (Schauspieler des Theaters); Franz Edler von Marinelli (Direktor des Theaters) [Musik zu „Die Probe der Treue“ oder „Die Wanderung durch die Unterwelt“ Zauberposse mit Gesang in 3 Akten von Brabbée; „Der Oberrichter von Segovia“. Schauspiel mit Musik in 3 Akten von Johann Nepomuk Vogl) Joseph Leppen (Orchesterdirektor des Theaters) [Musik zu „Der verstummte Olymp“ oder „Das kalte Bad in der Unterwelt“. Pantomimisches und dialogisches Freskogemälde in 2 Akten von Johann Fanzl; „Crispins 12ter und 24ter Geburtstag“. Zauberposse mit Gesang in 2 Akten und einem Vorspiele „Das Pathengeschenk“ von Franz Tomaselli] und schließlich noch Original-Zauberspiele mit Musik von Andreas Seutter, Joseph Hebenstreit, Alois Werle. Ich habe die uns heute absonderlich vorkommenden Titel nur aus dem Grunde angeführt, um dem Leser von heutzutage schon dadurch einen Begriff des schwulstigen Wustes der von Eduard Hanslick[2] in seiner berühmten Besprechung von Schuberts Opern mit Recht verwitzelten Gattung der komisch-romantischen Zauberspiele des ausklingenden Biedermaier zu geben. Die urwüchsige Naturfrische Raimunds steht himmelhoch über diesen Machwerken, ebenso der gesunde Humor der Singspiele eines Karl von Holtei und Johann Nestroy. Ersterer gehört mit seinen besten Theaterstücken noch ganz dem Vormärz an, als Schöpfer eines sehr guten Operntextes von Franz Gläsers (1798—1861) „Des Adlers Horst“[3] sei er hier genannt. Zu diesem Werke hatte übrigens Meyerbeer die Anregung gegeben, der die gleichnamige Erzählung der Johanna Schopenhauer gelesen hatte und selbst sehr geneigt war, diesen Stoff zu bearbeiten. „Ihn reizte damals (Paris 1827) schon die Idee: ein Donnerwetter musikalisch zu behandeln. Doch führte uns das Schicksal auseinander und ihn riefen mächtigere Stimmen“ schreibt Holtei. Meyerbeer hat auch zu Holteis „Lenore“ die Anregung gegeben, indem er einen „ächt-deutschen, volkstümlichen Operntext“ komponieren wollte. Das Holteische Schauspiel wurde mehrmals komponiert, so von Karl Eberwein (1786—1868) und Alexander von Alitisz (1809?—1831?). Unter Holteis Singspielen, von denen „Die Wiener in Paris“, „Die Wiener in Berlin“ große Verbreitung fanden und direkt volkstümlich wurden, sei „Der alte Feldherr“ als Muster eines guten Singspieltextes auch heute noch hingestellt.

[1] Riemann schreibt Nidecki (Nidetzki) polnischer Komponist, Schüler Elsners, in Warschau geboren und dortselbst als zweiter Musikdirektor am Theater gestorben.

[2] Eduard Hanslick (1825—1904) „Aus dem Opernleben der Gegenwart“ (der „Modernen Oper“ III. Teil). Berlin 1884 S. 153—164.

[3] Theater von Karl von Holtei, III. Band, Breslau, Trewendt 1867 S. 51—130.



Die Musikersiedlung.

Von Dr. Otto Mayr.

Auch in uns Musikern erwachte unter dem Druck der immer schwieriger werdenden Verhältnisse der Gedanke, das häßliche und trostlose jetzige Stadtleben mit seiner Unruhe, seinem schonungs- und mitleidlosen Existenzkampf, seiner Ungesundheit und Unnatürlichkeit aufzugeben und aufs Land zu ziehen. Doch neben viel äußeren Hemmungen, die sich der Ausführung des Siedlungsgedankens entgegenstellen, gibt es auch innere, die manchen abhalten, sich näher mit dem Problem zu befassen. In weitaus den meisten Fällen wird es nicht möglich sein, auf dem Land zu wohnen und tagtäglich zu musikalischer Berufsarbeit in die Stadt zu fahren, abgesehen von der Unbequemlichkeit, dem Zeitverlust, den Unkosten und schließlich auch der Unnatürlichkeit solcher Berufsteilung. Nein, wer recht siedeln will, der muß schon endgültig auf die Stadt verzichten und damit nicht nur auf das Böse und Ungesunde, sondern leider auch auf viel Schönes und Gutes. Doch das ließe sich ertragen. Nicht aber der Verzicht auf geistige Arbeit, wie ihn das Landleben mit seiner fast ausschließlichen körperlichen Arbeit bedingt. Meines Erachtens bleibt dem siedlungswilligen geistigen Arbeiter, der von Jugend auf mit dem Kopf zu schaffen gewöhnt ist, dem Gelehrten, Künstler, Musiker, Schriftsteller nur übrig, Mittel und Wege zu suchen, körperliche, d. h. landwirtschaftliche Gartenarbeit, welche die Lebensmittel, und geistige Arbeit, welche die nötigen Geldmittel beschafft, zu vereinen.

Mein da und dort, wo ich davon sprach, begeistert aufgenommener Plan geht nun dahin: Gründung einer Siedlung, in welcher Musiker und Musikfreunde nach gesunder Tagesarbeit im Garten, Feld und Wald sich abends, zu einem kleinen Orchester und Chor vereint, künstlerischer Tätigkeit hingeben. An mehreren Abenden der Woche regelmäßig veranstaltete Proben werden bald das aus tüchtigen, gebildeten Musikern und Musikerinnen, auch begabten Dilettanten bestehende Orchester und den von stimmbegabten, vom Blatt singenden Sängern und Sängerinnen, sowie etlichen Solisten gebildeten Chor befähigen, im Winter, wenn die landwirtschaftliche Tätigkeit ruht, große, weite Konzertreisen nach Art der prachtvollen Fahrten der Wandervögel zu unternehmen. Diese Kunstfahrten, möglichst zu Fuß ausgeführt, sollen uns die nötigen Geldmittel beschaffen, auf die wir Siedler glücklicherweise nicht so sehr angewiesen sind infolge des weitaus billigeren Lebens auf dem Land. Der Hauptzweck unserer Wanderungen ist es, in den musikhungrigen kleinen Städten und nach Möglichkeit auf Lande selbst gute, beste Chor- und Orchestermusik darzubringen. Ueber die technische Durchführung (Werbetätigkeit, Beschaffung von Unterkommen, Verpflegung, Konzertraum durch vorauswandernde Siedlungsgenossen, Transport der Instrumente und Noten) wird mal später zu beraten sein.

Es ist ohne weiteres klar, daß nur in sich gefestigte, charaktervolle Menschen mit idealem Sinn in Betracht kommen, die sich im Dienste des Ideals Opfer und Entsagung auferlegen. In der ersten Zeit treten schwerste Anforderungen heran, wollen wir uns doch gegenseitig unsere Häuslein bauen und daneben das Land bearbeiten; gewinnen wir aber, woran ich keinen Augenblick zweifle, tapfere junge und alte junge Leute mit warmschlagenden Herzen, keine und keinerlei Arbeit scheuend, dann wird das hohe Ziel erreicht, ist nur der gemeinsame Wille da, ein stolzer, freudiger Opfermut, ja vielleicht auch eine durch Gemeinsamkeit leichter zu tragende Askese! Wahrhaft beglückende Ausblicke dürfen wir genießen beim Gedanken an das Beste, was uns das Leben schenken kann, beim Gedanken an unsere Kinder! Denen ein freies, sonnigeres, wonnigeres Kinderland zu errichten, das allein muß ja schon ungezählte hochgemute Eltern und solche, die es werden wollen, in unser Lager führen. Der innigsten Berührung mit Natur und Kunst teilhaftig zu werden, kann's für den jungen Menschen etwas Schöneres geben? Neben Musik wollen wir rhythmische Gymnastik, Körperkultur und die in heutiger Zeit so

schmachvoll entweihte Tanzkunst pflegen. Einige Maler sorgen für unser Auge durch Schmückung des „Gesellschaftshauses“, das zur Abhaltung der Proben, gesellschaftlicher Veranstaltungen, Vorträgen, Theater u. a. dient, eine Bibliothek aufweisen soll, gegebenenfalls auch Lese- und Schreibzimmer. Doch steige ich von meinem Luftschloß wieder herab auf den festen Erdboden, um dort nach mutigen, musikliebenden Handwerkern, nach Schreinern, Zimmerleuten, Tischlern, Schlossern, Schneidern und Schustern Umschau zu halten, die alle so musikalisch sein sollen, um mindestens im Chor mit Ehren zu bestehen. Die Unmusikalischen, die müssen im Winter zu Haus bleiben und in der Siedlung nach dem Rechten schauen!

Wenn wir für „unsere“ Siedlung ausschließlich Vegetarier suchen, so glauben wir eben, daß die rein vegetarische Lebensweise, verbunden mit lebensreformerischer Gesinnung — Lebenserneuerung tut uns allen not! — Menschen eignet mit hohem Idealismus, ohne den es freilich nicht geht und der leider in der jetzigen trüben Zeit so spärlich zu finden ist. Wir suchen ausschließlich Anhänger des Vegetarismus, weil solche uns die meiste Gewähr zu bieten scheinen, um Frieden und Eintracht, Treue gegen sich selbst und andere zu bewahren, weil sie Ausdauer, Anspruchslosigkeit und Genügsamkeit besitzen, welche Eigenschaften dringend nötig sind. Selbstverständliche Voraussetzung für jeden und jede ist es, trotz der gemeinsamen Ziele, die häufig ja auf vielerlei Wegen erreicht werden können, weitestgehende Toleranz in Religion, Politik, Kunst, Lebenserneuerung und — Vegetarismus zu üben; in gewissem Sinn sich zu solcher Toleranz sogar verpflichten. Gibt es doch unter uns Künstlern und Vegetariern doch gewißlich viel seltsame Käuze, viel unduldsame Fanatiker!

Aus praktischen Erwägungen werden wir die Kunst des Meisters aller Meister, Johann Sebastian Bachs, bevorzugen, weil sie fast durchwegs mit verhältnismäßig bescheidenen orchestralen wie chorischen Mitteln sich bescheidet, was in Rücksicht auf den Mangel großer Konzertsäle in der Kleinstadt und auf dem Land für uns von größter Bedeutung ist. Fast durchwegs dürften wir auf die Kirchen angewiesen sein, deren hallende Räume wir mit den jauchzenden, sehnsüchtigen, klagenden, todesbangen, visionären Klängen des Bachschen Genius erfüllen wollen. In katholischen Gegenden bringen wir katholische Kirchenmusik eines Mozart, Haydn, Schubert und anderer Großen zu Gehör. Bietet sich aber Gelegenheit, dann soll's auch „weltliche“ Musik geben; auch Beethoven, Mendelssohn, Schumann und viel herrliche Meister haben für uns gelebt.

Gar mancher, der bis hieher las, schüttelte den Kopf, bald wehmütig, bald lachend. „Träumer, Schwärmer, Utopist“ scholl es mir häufig entgegen. Je nun, die Zweifler, die Spötter, die Verneiner, die kommen ja so nicht zu uns. An die Starken, die Frohen, an die Glaubenden, an die, die guten Willens sind, an die Strebenden, Beharrlichen treten wir heran. Wohl ist der Weg vor uns weit, voll Dornen, mühsam und steil. Aber was gilt's, ihr Zweifler? Wir erklimmen aller Hindernisse zum Trotz den stolzen, strahlenden Gipfel. Noch lebt eine deutsche Jugend, eine liebe deutsche Jugend, die Gipfel stürmen kann. Allzu viel und allzu lange schon wurde in der Siedlungsfrage geredet und geredet. Auf, ihr Jungen! Auf, ihr jungen Alten! Heut noch fangen wir an[1].

Musikbriefe

Aachen. Seit Fritz Buschs Fortgang von hier ist keine Ruhe mehr in unserem Musikleben. Es fehlt die große, leitende Persönlichkeit, die dem Ganzen Einheitlichkeit, Schwung und Tiefe geben könnte. Busch ist hier zu einer Persönlichkeit geworden; so genial er sich auch entwickelte und so schön sein Verhältnis zum Orchester auch war, so verlangt dieses für die Zukunft doch nach einem Meister, d. h. einem Dirigenten, der das nötige Können schon hat und eine ausgereifte Persönlichkeit ist und Aachen nicht von vornherein als Durchgangsort für seine Laufbahn betrachtet. Von den Gastdirigenten hatte bei den Musikern Kapellmeister Leonhardt vom Stadttheater in Hannover ungeteilte Zustimmung; Verhältnisse, die unsereins noch nicht klar durchschaut, ließen es bis heute noch nicht zur Wahl kommen. So gehen wir also dem zu Pfingsten stattfindenden 3. Niederrheinischen Musikfest ohne eigenen Musikdirektor entgegen. Dafür kehrt Prof. Schwickerath aus München, unser besonders um den städtischen Chor verdienter früherer Musikdirektor, für den ersten Tag an seine alte Wirkungsstätte zurück, und dafür leitet die beiden folgenden Tage Prof. Dr. Karl Muck — zwei Männer, auf deren Erscheinen in unserer altberühmten Musikstadt sich jedes Musikantenherz von Grund auf freut. Inzwischen ist natürlich doch viel Tüchtiges geleistet worden. Für die großen Abonnementskonzerte waren lauter fremde Größe in der Handhabung des Taktstockes gewonnen worden; davon sind aber Reznicek aus Berlin und Ferd. Loewe aus Wien der Verkehrsnöte wegen schon nicht gekommen. Wahrscheinlich stehen uns aus demselben Grunde noch weitere einschneidende Veränderungen im Programm bevor. Kammermusikabende und Volkssymphoniekonzerte vervollständigten das Bild unseres öffentlichen Musiklebens und boten durchweg gute Leistungen. Besonders die letzteren verdienen einer ausdrücklichen Hervorhebung — nicht eigentlich als Volkssymphoniekonzerte (denn von Schumanns Vierter oder gar Franz Schrekers Kammersymphonie hat „das Volk“ wohl kaum etwas Ernstliches; die Vorführung der letzteren könnte sein Urteil sogar mehr verderben als bilden), sondern als, sagen wir einmal, „praktischen Volkshochschulkurs über die Geschichte der Symphonie“. Kapellmeister Dietrich leitet ihn musikalisch mit Geschick und mit Erfolg; Sanitätsrat Dr. Fr. Koch, selbst auch ein tüchtiger Musiker, hält die einführenden Vorträge. Gestern über Beethovens Symphonien, die von jetzt an bis zum Frühjahr sämtlich in dieser Reihe gespielt werden, zu Anfang der Konzerte über die Symphonie überhaupt. Mir kommt bei derartigen Veranstaltungen nur immer das Bedenken, ob „das Volk“ tatsächlich etwas Bleibendes davon mit nach Hause nimmt. Ich glaube, es wird durchweg zuviel vorausgesetzt. Ein einführender Vortrag für 2—3 Monate hindurch dauernde Konzerte, das ist im Verhältnis zu diesem Vielen zu wenig. Davon kann nur derjenige etwas haben, der schon eine ganze Menge Vorkenntnisse mitbringt. Und der wieder weiß in der Regel gerade das, was selbst der beste Redner in einer Stunde über die zu behandelnde allgemein-geschichtliche Frage vortragen kann. In Frage käme hier eigentlich nur ein gründlicher, die Konzerte begleitender Volkshochschulkurs. Immerhin sind mir die Volkssymphoniekonzerte auch in ihrer bisherigen Form lieb; bieten sie uns wenig mit Glücksgütern Gesegneten doch eine wirklich schöne Gelegenheit, für billig Geld wahrhaft gute oder doch zum mindesten reizvolle Musik zu hören, zu deren Genuß wir sonst kaum gelangen würden.

R. Zimmermann.

*

Berlin. (Von der Berliner Oper.) Es steht schon heute ohne Frage fest, daß Max von Schillings der richtige Mann für die Berliner Staatsoper ist. Wenn noch nicht alles so geworden ist, wie man es wünschen möchte, so liegt das nicht am Intendanten selbst, sondern an den sehr schwierigen Umständen und Verhältnissen, die seine Tätigkeit beeinträchtigen. Der „Segen“ des Rätesystems ist nun einmal auf Institutionen, die der Kunst dienen sollen, nicht anwendbar. Der Mann, der an der Spitze einer Oper steht, muß vollkommen freie Bahn haben, damit das Publikum und die Kritik weiß, wer die Verantwortung trägt. Schillings ist viel zu sehr Edelmann, um nach außen hin immer wieder zu betonen, er sei für dies oder jenes nicht verantwortlich, denn der Künstlerrat habe die Entscheidung getroffen. Aber es ist erfreulich, wie schlagfertig er sich wehrt, wenn wegen irgendwelcher Vorkommnisse sein Institut angegriffen wird. Nicht in seinem Namen, sondern für das ganze Institut. Die vornehme Schweigsamkeit, in die das alte königliche Regime sich bei allen Angriffen hüllte, verhüllte damit oft genug wesentliche Dinge, die zu erfahren die Oeffentlichkeit allen Grund hatte. Und die dann auch ganz anders beurteilt worden wären. Eine Oper in einer Reichshauptstadt wie Berlin, ob königlich oder republikanisch-staatlich, ist eine öffentliche Angelegenheit, sobald ihr Ruf in Frage kommt. Wenn nun auch Schillings die Rückständigkeit der Berliner Staatsoper hinsichtlich zeitgenössischer Werke noch nicht hat beseitigen können, so muß man dennoch sein Streben in dieser Richtung anerkennen. Zwei der bedeutendsten gegenwärtigen Opernkomponisten sind im Laufe der Spielzeit schon zu Wort gekommen, ferner ein weniger anerkannter mit einem Ballett. Und schließlich ist das rückständigste Glied des Instituts, das Ballett, mit einem kräftigen Ruck zu neuzeitlicher Tätigkeit emporgerissen worden. Die vornehmste Neuheit war natürlich Pfitzners „Palestrina“, der in so würdiger Weise herausgebracht worden ist, daß hinsichtlich der Aufführung wohl kaum ein Wunsch offen blieb. In Josef Mann haben wir einen stimmlich wundervollen, darstellerisch klugen und weit über die Fähigkeiten eines Tenors hinausragenden Künstler. Er drang tief in das Wesen des weltverbitterten Meisters ein, ließ dessen reine Güte in die Herzen der Zuhörer überfließen und die Kraft erkennen, die in dem durch schwere Gefühlskonflikte vom Schaffen abgedrängten Menschen lebendig geblieben war. So blieb eine starke Wirkung des ersten Aktes nicht aus. Der zweite Akt war eine vollendete Regieleistung Pfitzners, der als sein eigener Spielleiter wirkte. Alle singenden Rollen waren hier mit ersten Kräften besetzt, zu deren Ergänzung man Künstler wie Julius vom Scheidt vom Deutschen Opernhause und Julius Lieban herbeigezogen hatte. Die musikalische Leitung lag in Händen von Dr. Fritz Stiedry, der

[1] Vergl. die Anzeige im Anzeigenteil.

ganz in seiner großen und schweren Aufgabe aufging und einen wesentlichen Anspruch auf den Erfolg des Abends hatte. Es folgte einen Monat später Eugen d'Alberts „Stier von Olivera". Leider hat sich d'Albert die Fortsetzung der Aufführungen durch einen unbesonnenen Brief selbst abgeschnitten. Der Fall hat so viel Staub aufgewirbelt, daß man überall in Deutschland davon erfahren hat und somit seine Darstellung unterbleiben kann. Auch hier ließ die Aufführung, die musikalisch von Leo Blech und szenisch von Karl Holy ausgezeichnet vorbereitet war, den neuen Geist im Opernhause deutlich erkennen. Und wiederum nach Monatsfrist kam der dritte Lebende an die Reihe: Paul von Klenau mit seinem hübschen Ballett „Klein Idas Blumen", nach Andersens Märchen. Hier tritt uns ein Mann gegenüber, der für das deutsche Ballett das werden kann, was das russische Ballett in Strawinsky besitzt. Er bekundet ausgesprochene Anpassungsfähigkeit an die choreographischen Anforderungen und ein beachtenswertes Illustrationstalent. Nicht durchweg originell, hier und da etwas zu lärmend für die hüpfende Muse, ist ihm doch vieles sehr gut gelungen, und die von dem aus München herbeigerufenen Ballettmeister Kröller geleitete Inszenierung und Choreographie tat das Uebrige, um einen vollen Erfolg herbeizuführen. Nach einer frischen und humorvollen Darstellung von Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis" wurde der vornehme „Heitere Abend" durch eine Reihe origineller, von Kröller ausgedachter Tanzszenen, „Silhouetten" überschrieben, abgerundet. Hier zeigte sich, was in Klenaus Ballett schon auffiel, daß mit unserem Ballettkorps sehr wohl etwas anzufangen ist, wenn man die in der früheren königlichen Zeit in Versteinerung überführten älteren Jahrgänge des Solopersonals übergeht und mit dem jüngeren Blut etwas versucht. Da haben wir auf einmal vortreffliche Damen, die bisher niemals zur Geltung kamen; schlanke, geschmeidige Gestalten, die dem alten, in konventionellen Pas erstarrten Ballett mit Grazie und der Zehenspitze gegen die Nase stupfen. Die mit reizendem Humor durchsetzten Szenen, deren jede mit einem Schattenriß im Hintergrund der Bühne begann und dann im hellen Licht des Vordergrundes vollständig durchgeführt wurde, haben die schönsten Hoffnungen auf eine neuzeitliche Entwicklung der Berliner Ballettkunst, die zur Zeit einer Eyßler Weltberühmtheit genoß, erweckt. Vergessen sei auch nicht die glanzvolle Neueinstudierung von Puccinis „Madame Butterfly", in der Kläre Dux die hingegangene kleine Japanerin mit ihrer ganzen großen Künstlerschaft durchtränkte. Allerhand Gäste tauchten auf und verschwanden wieder. Keiner von ihnen vermochte einen so starken Eindruck zu hinterlassen, daß man für sein Engagement energisch einzutreten Veranlassung hätte. Doch halt; da war Erb als Palestrina. Ja, den möchten wir schon haben, aber ohne deswegen etwa Mann zu verlieren. Im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg ist man auch sehr fleißig gewesen. Wie sehr Berlin diese Oper braucht, geht daraus hervor, daß sie, ebenso wie die Staatsoper, jeden Abend ausverkauft ist. Die interessanteste Neuheit war Künneckes „Magdalena", eine Christusoper ohne Christus. Magdalena als Geliebte des Pilatus dargestellt, die dann, vom Drang zu Christus erfüllt, den Statthalter verläßt, ihn für die Errettung des Gottessohnes zu gewinnen sucht, aber schließlich mit ihrem Vorhaben dem Einfluß des hinterlistigen Hohenpriesters auf Pilatus unterliegt. Ein Stoff, der für den Textdichter Hans Heinz Hinzelmann und den Komponisten zu groß, zu stark, zu tief war. Künnecke zeigt manchmal gute dramatische Anlagen, nimmt auch dann und wann Anläufe zu großem Aufbau, verliert aber fast stets in der Mitte den Atem, und die schon angezogene Spannung verpufft. Dennoch hat man es mit einer sehr ernsten Arbeit zu tun, deren Streben sich sympathisch von der Opernschreiberei mancher erfolgsüchtiger junger Komponisten vorteilhaft abhebt. Als Weihnachtsgabe wurde an dieser Stelle zum ersten Male Humperdincks „Hänsel und Gretel" aufgeführt und brachte dem betagten, allverehrten Meister einen Korb voll begeisterter Huldigungen ein. Zum Besten des Vereins „Berliner Presse" war Ignatz Waghalters pikante komische Oper „Mandragola" wieder hervorgeholt worden und amüsierte die Zuhörer für einige Stunden. Die bedeutendste Leistung des Instituts war die Neueinstudierung des „Propheten" in einer geschickten Neueinrichtung des Direktors Georg Hartmann. Man erkannte wieder einmal, und nicht ohne angenehme Ueberraschung, daß Meyerbeer noch immer nicht so tot ist wie Wagner glaubte, daß er es damals schon bald sein müßte. Die großzügige Aufführung, bei der besonders die Regie von Felix Lagenpusch den Löwenanteil davontrug und Emma Vilmar-Hansen eine bewunderungswürdige Fides darstellte, während Eduard Mörike die Musik vortrefflich neu aufpoliert hatte, wird dem Werk wieder eine gewisse Lebensdauer verschaffen.
H. W. Draber.

*

Halle a. S. Seit der Pfitzner-Woche im November hat sich das „Christelflein", die reizvolle Spieloper des Meisters, bis heute auf dem Spielplan gehalten. Der „Arme Heinrich" hat weniger Aufführungen erlebt, was natürlich nicht gegen seinen Wert spricht, sondern allenfalls auf den ernsten, lichtlosen Stoff zurückzuführen ist. Zur Neuaufführung kam Eduard Künnickes „Das Dorf ohne Glocke", welches Werk sich als ein glücklicher Versuch darstellt, an Stelle des üblichen Operettenkrams ein musikalisch höheres Niveau zu bieten. Viel Anklang fand die „Tristan"-Aufführung unter Felix Wolfes' Leitung. Der junge Dirigent erfaßte den Stoff mit glänzender Impulsivität des Empfindens und großartiger Steigerungskraft. Die Solisten standen zum Teil auf achtbarer Höhe. Von Italienern hörten wir Puccini mit der aufregenden „Tosca" und Leoncavallo mit dem „Bajazzo", sowie Mascagni mit „Cavalleria rusticana". Nachdem diese Meister in deutschen Landen wieder in Gnaden angenommen sind, erfaßte uns der heiße Atem ihrer Musik wieder von neuem. Die Aufführungen konnten sich wohl sehen lassen. Im Sonderheit sind die Leistungen von Dina Mahlendorff (Nedda), Alfred Ernesti (Cavaradossi, Turiddu), Oskar Bolz (Canio) und Fritz Kerzmann (Tonio-Scarpia) hervorzuheben. Eine Neueinstudierung von „Figaros Hochzeit" verlief in Anbetracht dessen, daß man Mozart im allgemeinen wenig schön singen hört, recht glücklich. Auch Kapellmeister Wolfes fand sich diesmal mit dem Stil besser ab, als seinerzeit bei der „Zauberflöte". Neu waren für uns die „Königskinder" mit der melodramatischen Musik von Humperdinck. Die Oper haben wir früher schon genau kennen gelernt, sie greift motivisch auf die erste Form zurück und bringt die gleiche poesieerfüllte Musik. Es ist deshalb schwer zu sagen, welcher Fassung man den Vorzug geben soll. In allen Fällen bewegten sich Spielleitung und Inszenierung auf der Höhe der Aufgaben. — In den Symphonie-Konzerten des Stadttheaters begegnete man Fritz Busch (Stuttgart), der sich von neuem als einer der begabtesten Dirigenten unter dem jüngeren Nachwuchs zeigte (Programm u. a. e moll-Symphonie von Brahms) und Prof. Georg Schumann, der indes keinen glücklichen Abend hatte und dessen Stärke wohl mehr, wie es schien, auf dem Gebiete der Chorleitung liegt. Der Lehrergesangverein brachte sich mit schwierigen Chorballaden von Hegar, Hutter u. a. als ein äußerst leistungsfähiger Klangkörper in Erinnerung. Leider verliert er seinen jetzigen glänzenden Dirigenten, den Chormeister Max Ludwig. Solistisch wirkte hier Margarete Peiseler-Schmutzler mit, welche ihre nicht große, aber sehr reizvolle Stimme äußerst vorteilhaft ins Treffen führte. Eine Musikaufführung der Robert-Franz-Singakademie unter Leitung von Prof. A. Rahlwes brachte Brahms' Requiem in feinabgetönter und innerlich belebter Wiedergabe. Die Soli waren bei Ethel Hansa und Fritz Kauffmann gut aufgehoben. Als Errungenschaft der Neuzeit ist die Einrichtung von Volks-Symphoniekonzerten zu begrüßen. Das erste leitete Kapellmeister Nöhren mit musikalischer Sicherheit und rhythmischem Schwung (u. a. 7. Symphonie von Beethoven), und solistisch war Johannes Versteeg mit Bruchs g moll-Konzert für Violine beteiligt. Ein neues Streichquartett hat sich hier gegründet und zwar aus Mitgliedern des Stadttheater-Orchesters; die junge Vereinigung führte sich mit einem klassischen Programm vorteilhaft ein. Im übrigen brachten uns Kammermusik Paul Schramm und Gustav Havemann, welche den Zyklus Beethovenscher Sonaten glänzend zu Ende führten. Kurt Hering und Franz Schütze, welche sich mit Sonaten von Händel, Beethoven und Brahms als guteingespielte Partner erwiesen, sowie die Trio-Vereinigung Edith von Voigtländer, Marie Hahn und Paul Schramm, die recht Tüchtiges leistete. An Solisten kehrten bei uns ein u. a. die Meistersängerin Maria Pos-Carloforti, der weltberühmte Tenor Jadlowker, die glänzende Altistin Emmi Leisner und der abgeklärte Beethoven-Interpret Konrad Ansorge. Die dänische Pianistin Ellen Anderson brachte eine neue, sehr poetisch empfundene und ins Große gehende Suite von Walter Niemann mit. Ungeheueren Beifall fand der Geiger Duci von Kerekjarto; doch liegt seine Stärke vorerst wohl mehr im Technischen als im Geistigen.
Paul Klanert.

*

Buenos Aires. Stets reicher, von Jahr zu Jahr stärker und zielbewußter entwickelt sich das Musikleben in der argentinischen Hauptstadt. Das Jahr 1919 aber wird in den Musikannalen von Buenos Aires einen besonderen, hervorragenden Platz einnehmen, weil sich in ihm die Symphoniekonzerte, die bislang nur hie und da auftauchten und dann meist auf einer nicht sonderlich hohen künstlerischen Stufe standen, in nun definitiver Form in das argentinische Kunstleben eingefügt haben. Ohne sie war letzteres bisher nur unvollständig. — Zunächst lehrte uns die von Maestro Ferruccio Cattelani geleitete „Asociacion Italiana de Conciertos" eines der interessantesten Werke der modernen Musik kennen: Debussys „La mer". Sodann gab die 1918 gegründete „Sociedad Argentina de Conciertos Sinfónicos" zwei Konzerte; in dem einen kamen argentinische Autoren zu Gehör: „Ouvertüre" und „Serenata africana" (glänzend instrumentiert!) von Celestino Piaggio und „Nocturno" von Franco Paolantonio, wobei das Programm durch Werke von Alberto Williams und Pascual de Rogatis vervollständigt wurde; im zweiten Konzert europäische Autoren — mit Ausnahme von Rafael P. del Sar („Primavera" und „La procesión") —, ferner zwei Wagner-Konzerte und zwei Ed. Risler-Konzerte, alle von Eduardo Fornarini geleitet. — Infolge Streiks des Orchesters konnte die „Asociación Wagneriana" ihre geplanten drei, unter der Leitung von Maestro Tulio Serafin stehenden Konzerte nicht zur Ausführung bringen. — Sehr rührig sind im vergangenen Jahre auch die Leitungen der beiden großen lyrischen Theater: des Colon und des Coliseo gewesen. Im ersteren wurden erstmalig gegeben: "Los Heroes" von Maestro Arturo Berutti und "Petronio" von Maestro Constantino Gaito (beide Argentiner!), „Tabarro", "Suor Angelica" und „Gianni Schicchi" von Puccini, „Madame Sans Gêne" von Giordano und „Monna Vanna" von Fevrier; im zweiten Puccinis „Triptychon", „Le Prince Igor" von Borodine und „La Peri" von Paul Dukas. — Unter den Konzerten nahmen die von Eduard Risler den ersten Platz ein: zwanzig an der Zahl — der beste Beweis des Verständnisses und der Wertschätzung, die Buenos Aires einem wahren und großen Künstler entgegenbringt; ferner: Jolanda Mero, Juan Manén (Violine, außerordentliche Technik!), die jungen Pianisten Numa Rossotti (Argentiner) und Juan Reyes (Chilene), Mischa (Violine, sehr gut) und das von der Wagner-Gesellschaft kontrahierte Barcelona-Trio (Mariano Perelló,

Ricardo Vives und Pedro Marés), das sich in Buenos Aires ganz außerordentliche Sympathien erworben hat. — Mit drei Konzerten wartete die „Sociedad Nacional de Música“ auf, und es kamen in denselben die folgenden Werke argentinischer Autoren zu Gehör: „Evocaciones indigenos“, „Yaravi“ und „Fiesta“ (Quartett) von Pascual de Rogatis, wahre Perlen moderner Kammermusik, und „Las noches en la enramada“, erstes Stück einer Suite für Piano, betitelt „Cuadros argentinos“, von Vicente Forte. Diese bedeuten — neben den Liedern „Serrana“ und „Jujeña“ von Felipe Boero — den größten Reichtum der bewußt argentinischen Musik, die schönsten Dokumente für die Existenz der grandiosen Seele dieses auf seine Unabhängigkeit so stolzen Volkes! Es spricht sich in ihnen ebenso starkes Talent wie Nationalgefühl aus. — Außer diesen Kompositionen wurden noch die folgenden, die keine rein argentinische Note aufweisen, erstmalig zu Gehör gebracht: eine schöne und zarte Sonatina für Piano von Ricardo Rodriguez, eine Sonate für Violine und Piano von Joaquin Cortés Lopez, Lyricos (Madrigal, Nocturno, Ballade) von Vicente Forte, „Suite ancienne“ (Prelude, Sarabande, Bourrée, Tripia) für Piano von J. Torre Bertucci, „Sonata en fa“ (Op. 14) von Alfredo Schiuma (für Violoncell und Piano), „Roman d'Amour“ (für Gesang und Piano) von J. M. Colomb (6 Romanzen von wundervoller Lyrik), „La campiña dormida“ und „A ti unica“ von Pascual de Rogatis, die, ohne es zu betonen, reines Eigentum der argentinischen Seele sind. — Die Asociación Italiana de Conciertos gab „La Campera“, zweites Stück der Suite für Orchester „Escenas argentinas“ von Carlos Lopez. Buchardo und der sehr beliebte deutsche Künstler Ernst Drangosch ließ erstmalig seine drei Stücke für Piano hören: „Inquietud“, „Calma“, „Serenata“; Alfredo Schiuma gab ein Konzert seiner Kammermusikwerke „Sexteto“ und „Sonata“ (für Violine und Piano). Vor seiner Abreise nach Europa, die ihm von der argentinischen Bundesregierung ermöglicht wurde, gab Juan José Castro einige seiner über jedes Lob erhabenen Neuschöpfungen zu Gehör: „Sonata en fa menor“ für Klavier, „Pieza sinfónica“ für Violine, Klarinette und Piano, „Canción y danza“ für Klarinette und Piano, „Danza“ und „Variaciones y final“ für Piano; verschiedene, von hoher künstlerischer Inspiration zeugende Lieder von Alberto S. Poggi hörten wir in einem Konzert der Sociedad Argentina de Musica de Cámara y Sinfónica. Wie man sieht, sind im Jahre 1919 die in Buenos Aires ansässigen Komponisten fleißig und mit recht schönem Erfolge am Werk gewesen. — Werfen wir zum Schluß unserer Betrachtung noch einen kurzen Blick auf die Tätigkeit der großen drei bonaerenser Kunsteinheiten! Die Asociacion Wagneriana, die jetzt 1438 Mitglieder zählt und über einen Fonds von schon über 100 000 Pesos verfügt, stand mit 49 Konzerten an erster Stelle. Ihr folgt die Sociedad Argentina de Musica de Camara y Sinfónica mit 38 Konzerten, in denen u. a. Ed. Risler, Dumesnil, Havlicek, Fanny Anitua, Bandini, Drangosch, Bolognini, Maria Carreras, Fantova ihre Kunst zeigten. darnach die Asociación Italiana de Conciertos, Anfang vorigen Jahres gegründet, mit 8 Kammermusik- und Vokalkonzerten; schließlich sei auch der unter Leitung des deutschen Meisters Pachaly stehenden „Singakademie“ lobend gedacht. Hugo Ernesto Luedecke.

Kunst und Künstler

— Wie unsere Leser aus der Anzeige im vorigen Hefte der „N. M.-Ztg.“ ersehen haben werden, findet vom 6. bis 21. Mai d. J. in Amsterdam ein Mahler-Fest statt, bei dem sämtliche Schöpfungen des viel umstrittenen Meisters zur Wiedergabe gelangen sollen. Wie man sich persönlich auch zur Kunst Mahlers stellen möge: die große Veranstaltung, deren künstlerischer Leiter Willem Mengelberg ist, verdient allgemeine Beachtung. Einmal wird so rasch nicht wieder die Gelegenheit erscheinen, das ganze Lebenswerk eines bedeutenden Künstlers in vollendeter Weise — dafür bürgt schon Mengelbergs Name allein — zu hören. Dann aber, und das ist kulturell vielleicht die wichtigere Seite der Sache, ist das große holländische Unternehmen, für das in der gesamten Kulturwelt ideell geworben wurde, der erste großzügige Versuch eines neutralen, uns stammverwandten Volkes, das uns im Kriege und nach ihm durch die Vornehmheit seiner Gesinnung innerlich näher als je vorher getreten ist, die Deutschen wieder mit dem feindlichen Auslande in direkte kulturelle Beziehungen zu setzen. Daß Mahlers Kunst in Deutschland keine restlose Bewunderung findet, daß sie nicht als rein deutsch angesehen wird, ändert an der Tatsache nichts, daß die Unternehmung des Mahler-Festes völkerverbrüdernden Zwecken dienen soll, die nicht zum wenigsten in Deutschlands Interesse liegen.

— In Nürnberg hat sich eine Gesellschaft für Neue Musik gebildet. Sie veranstaltet für ihre Mitglieder Aufführungen von Werken, denen wegen ihrer klanglichen und strukturalen Eigenart die Aufnahme in die öffentlichen Konzertprogramme im allgemeinen versagt ist. Die ersten Veranstaltungen brachten u. a. Kompositionen von Schönberg, Bartok, Busoni, Wellesz. Tondichter der genannten Art und ihre Verleger erhalten Auskunft von der Geschäftsstelle der Gesellschaft (Nürnberg, Adlerstraße 21).

— In Köln hat Karl Wolff, ein allgemein anerkannter Kritiker, in Breslau unser geschätzter Mitarbeiter Dr. Paul Riesenfeld mit Theaterkritiken Entrüstungsstürme der überempfindlichen Herrschaften am Theater erregt, die zunächst nur lokale Bedeutung hatten, dann aber weitere Kreise in Bewegung setzten, bis sie — naturgemäß — abflauten. Die Einzelheiten interessieren nicht. Es ist immer die gleiche Geschichte: der Kritiker als Lobredner ist willkommen, der Tadler, mag er auch sein Urteil noch so sehr begründen, wird zu stäupen versucht. Vielleicht wäre es gut, wenn die Kritik die Theaterkünstler nicht durch oft übertriebenes Loben so verwöhnen wollte, daß sie ein Mindermaß schon als Beeinträchtigung und Angriff empfinden.... Auch aus München wird wieder ein ähnlicher Konflikt gemeldet.

— Gegen die Begründung einer Staatshochschule für Musik in Dresden wendet sich eine von der Ortsgruppe Dresden des Verbandes sächsischer Musikschul-Direktoren herausgegebene Denkschrift, die auf die Bedeutung der Erhaltung der Dresdener Oper als des Mittelpunktes des künstlerischen Lebens der Stadt hinweist und die hervorragende Rolle betont, die die Dresdener Musikschulen bisher schon gespielt haben: in Dresden sind Künstler wie Buchmayer, Büttner, Kutzschbach, Panzner, Röhr, Scheinpflug, Frau Fleischer-Edel, Erika Wedekind und Edith Walker ausgebildet worden; von einer künstlerischen Vorbereitung, der durch die Staatshochschule erst die Vollendung zu geben wäre, kann also nicht die Rede sein. Die Denkschrift ist vom Direktor Richard Kaden unterzeichnet.

— (Reichsverband akademisch gebildeter Musiklehrer höherer Lehranstalten.) Aus den Herren Hötzel (Oldenburg), Lüthje (Hamburg), Prof. Dr. Arnold Mendelssohn (Darmstadt), Dr. Richard Münnich (für Preußen), Prof. Ernst Paul (Dresden), Prof. Schanze (München), Karl Zwanzig (Coswig) hat sich ein vorbereitender Ausschuß zur Begründung eines Reichsverbandes akademisch gebildeter Musiklehrer höherer Lehranstalten gebildet, dessen Hauptziel die Schaffung eines dem jetzigen Oberlehrerstande in Vorbildung, Rechten und Pflichten, Besoldung und Amtsbezeichnung völlig gleichwertigen Musiklehrerstandes höherer Lehranstalten im ganzen Reiche ist. Die Geschäftsführung des vorbereitenden Ausschusses hat einstweilen Dr. Richard Münnich übernommen.

— Das 50. Tonkünstlerfest des von Franz Liszt in Weimar gegründeten Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet, wie bereits gemeldet, in diesem Jahre wiederum in Weimar statt, und zwar in der ersten Hälfte des Juni. Es sind geplant: zwei Symphonie-, zwei Kammermusikkonzerte und die Erstaufführung der komischen Oper „Schirin und Gertraude“, Dichtung von Ernst Hardt, Musik von Paul Graener. Sämtliche Aufführungen finden im Deutschen Nationaltheater statt.

— In Wien wird für Frühjahr oder Sommer ein Musikfest großen Stiles geplant, das nur Werke deutscher Tonmeister vorführen soll.

— Es hat sich in Berlin eine Bruckner-Vereinigung gebildet, an deren Spitze u. a. A. Nikisch und M. Schillings stehen. Bruckners Kunst soll durch sie ebenso wie das Schaffen moderner Künstler gefördert werden. Für 1920/21 sind vier Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester vorgesehen.

— Der Verein der Musiklehrer an höheren Unterrichtsanstalten Preußens wird seine Jahresversammlung nicht zu Pfingsten in Frankfurt a. M., sondern am 1. und 3. April in Berlin abhalten. Diese Maßregel ist durch die endgültige Festsetzung des Eröffnungstages der Reichsschulkonferenz auf Dienstag, den 6. April, notwendig geworden.

— Für Schuberts Nichte, die in bitterster Not lebt, rufen österreichische Blätter die öffentliche Mildtätigkeit auf. Die alte Dame hat eine monatliche „Rente“ von 84 Kronen in einem Lande, wo das Pfund Brot 5 Kronen kostet, zu verzehren! Franz Schubert ist am Hunger gestorben; nun müssen auch noch seine Nachkommen verhungern, in einer Zeit, wo mit Schubertschen Abfällen noch Millionen verdient werden! Heinrich Berté, der durch Schubertsche Gedanken reich geworden ist, wird mit uns die Nachricht mit Erschütterung gelesen haben, aber auch daneben hoffentlich noch etwas anderes für Schuberts Nichte aufbringen.

— Professor C. E. R. Mueller in Dresden wird in der neuesten Auflage von Riemanns Lexikon unter den Verstorbenen aufgeführt. Prof. Mueller befindet sich aber, wie uns eine längere Zuschrift erfreulicherweise erkennen läßt, noch unter den Lebenden.

— Siegmund von Hausegger kündigt bei Bruckmann in München die Herausgabe von „Richard Wagners Briefen an Julie Ritter“ an, von der Wagner einmal bekannt hat: „Wenn ich so auf mein ganzes Leben zurückblicke, die hellste, leuchtendste Begegnung bleiben mir Sie“.

— Um Mißverständnissen vorzubeugen, teilen wir mit, daß der nach Dresden berufene Komponist Joseph Gustav Mraczek nicht Tscheche ist. Er ist am 12. März 1878 in Brünn geboren. Sein Vater war Solocellist im deutschen Opernorchester; die Mutter, Kathar. Hamböck, war die Tochter deutscher Kaufleute. Jos. Gustav besuchte die deutsche Schule, kam später ans Konservatorium in Brünn und dann nach Wien, wo Brahms dem jungen Manne begegnete. Mraczek ist mit einer deutschen Frau verheiratet. In einer Zuschrift an die „Neue Freie Presse“ in Wien hat er sich als deutsch-österreichischer Staatsbürger bezeichnet.

— Der Verein für Geschichte Dresdens hat das verfallene (!) Grab von Minna Wagner, geb. Planer, auf dem Annenfriedhof wieder herstellen lassen.

— Mit Hans Pfitzners Ernennung zum Generalmusikdirektor in Koburg hängt offenbar zusammen, daß Generalmusikdirektor Alfr. Lorenz und Hofkapellmeister Ruzek vorläufig von ihren Aemtern suspendiert worden sind. Einzelheiten fehlen zurzeit noch.

— H. Pfitzner wird demnächst in Koburg eine Reihe von Konzerten leiten. Sein neues Amt hat ihm den Titel eines Generalmusikdirektors eingetragen.

— H. Keller (Stuttgart) wurde als Lehrer des Orgelspiels an H. Langs Stelle ans Konservatorium in Stuttgart berufen.

— Gabriele v. Lottner ist soeben von einer sehr erfolgreichen Konzertreise aus der Schweiz zurückgekehrt. Sie hatte sowohl als Pianistin wie als Cembalistin große Erfolge. Kurz zuvor konzertierte sie mit der Geigerin Berta Fink-Zollitsch beim König von Bulgarien.

— Professor Willy Heukeroth mußte infolge einer Operation seinen Vertrag als Solo-Cellist mit dem Landes-Symphonie-Orchester für Pfalz und Saarland lösen. An seine Stelle kommt Willy Kaufmann, ein Bruder des bekannten Geigers. Willy Kaufmann genießt einen bedeutenden künstlerischen Ruf.

— Das Landes-Symphonie-Orchester für Pfalz und Saarland hatte mit seinen Eröffnungskonzerten in der Pfalz und Mannheim Riesenerfolge und wurde daraufhin nach Frankfurt a. M. verpflichtet. Daran anschließend wird das Orchester eine größere Tournee durch Süddeutschland unternehmen.

— Kammersänger Dr. Ulrich Bruck hat eine Konzertreise in Mittel- und Westdeutschland beendet und insbesonders als Loewe-Sänger große Erfolge erzielt.

— Das Wendling-Quartett hat eine höchst erfolgreiche Reise nach Holland beendet und ist nach Stuttgart zurückgekehrt.

— Die Lehrer an der neugegründeten städtischen Hochschule für Musik in Münster i. W. Paul Stoye (Klavier), Fritz Frier (Violine), Max Renger (Cello) haben unter dem Namen „Westfälisches Trio" eine neue Kammermusik-Vereinigung gegründet und sich die Verbreitung klassischer und moderner Kammermusik im Volke zur Aufgabe gemacht. Die bisher in einigen Städten Westfalens gegebenen Konzerte wurden mit großem Beifall von Publikum und Presse aufgenommen.

— Die Mitglieder des Rosé-Quartetts wollen aus dem Verbande der Wiener Staatsoper ausscheiden, um sich in Zukunft nurmehr auf Konzertreisen hören zu lassen. Geplant sind Fahrten nach Spanien, Portugal, Deutschland, Schweiz, denen später ein Besuch südamerikanischer Städte folgen soll.

— Wolfgang Reimann, Organist an der Jerusalemkirche in Berlin, wurde als Kirchenmusikdirektor an St. Maria-Magdalena nach Breslau berufen und wird dort als Kantor und Oberorganist tätig sein.

— Hans Stieber, Opernkapellmeister in Dessau und Kiel, hat die Partitur einer einaktigen abendfüllenden Prometheus-Tragödie „Der Sonnenstürmer" vollendet. Die Dichtung stammt ebenfalls aus der Feder des Komponisten. Stieber ist bisher mit einer Bearbeitung von Cherubinis „Wasserträger", mit einer Cellosonate, mit einem Quintett für Streichinstrumente und Klarinette, sowie mit Klavierliedern erfolgreich hervorgetreten.

— Paul Graener hat einen Ruf an das Konservatorium in Leipzig erhalten, wo er den Lehrstuhl Max Regers übernehmen soll. Der Künstler wird dem Ruf Folge leisten. Damit geht München abermals eine wertvolle künstlerische Kraft verloren.

— Lena Wagner, eine junge Münchnerin, ist ans Nationaltheater in Mannheim als jugendlich-dramatische Sängerin verpflichtet worden.

— Die bekannte Wiener Kammersängerin Frau Marie Gutheil-Schoder hat sich mit dem Wiener Kunstphotographen Franz Setzer verlobt.

— Jos. Höpfl, früher Heldenbariton in Dresden, geht als Stellvertreter des Intendanten an die Berliner Staatsoper.

— Die Hamburger Geigerin Herta Kahn, Schülerin von Karl Flesch, erntete anläßlich eines eigenen Konzerts mit dem Orchester der Musikfreunde in Hamburg die Zustimmung der Kritik und starken Beifall des Publikums.

— Der Freiburger Kapellmeister Cam. Hildebrand ist um Lösung seines Kontrakts beim Stadttheater eingekommen.

— Marie Adelheid, Prinzessin zu Lippe, hat den 126. Psalm für gemischten Chor komponiert. Prof. Rüdel vom Berliner Domchor hat die Arbeit zur Aufführung angenommen.

— Anna Bahr-Mildenburg wurde als Lehrerin für Vortragsstil und Darstellungskunst an die Akademie der Tonkunst nach München berufen.

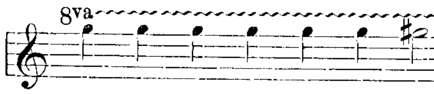
— Felix Weingartner ruft an der Wiener Volksoper ein großes Ballett ins Leben, dem Karl Godlewski als Ballettmeister vorstehen wird. Das mußte natürlich nach Straußens Vorgehen folgen.

— Der Vertrag zwischen der Berliner Staatsoper und Gretel Stückgold ist auf gütlichem Wege wieder gelöst worden: die Künstlerin wird sich, falls sie ihre Bühnentätigkeit, der sie entsagt hat, je wieder aufnehmen sollte, der Berliner Oper wieder zur Verfügung stellen.

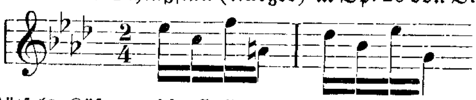
— Alfred Piccaver, der Wiener lyrische Tenor, trennt sich von der Bühne, um irgendwo in Amerika die Fabrik seines Vaters zu übernehmen. Das bessere Geschäft jedenfalls....

— G. Puccini arbeitet an einer neuen Oper „Seine Hoheit Sly"
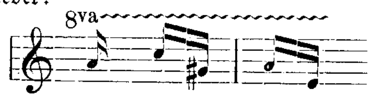
— Zu Frimmels Aufsatz über Beethovens Op. 26 in Heft 9 dieses Jahrgangs der „N. M.-Ztg." schreibt uns Herr K. Ulshöfer in Stuttgart: In der „N. M.-Ztg." schreibt Dr. Th. Frimmel in Heft 9 vom 29. Jan. 1920 in einer ausgezeichneten Arbeit über Beethovens As dur-Sonate Op. 26, daß das Anfangsmotiv des letzten Stücks (auch perpetuum mobile genannt) ungefähr dem Ruf der Goldammer entspreche, „was merkwürdigerweise noch nirgends festgestellt worden ist". Daß dies noch nie geschah, erscheint durchaus nicht merkwürdig, denn der Ruf der Goldammer (Emb. citr. L.) ist auch mir im Gedächtnis, wie ihn Prof. Dr. Voigt in seinem Exkursionsbuch (5. Aufl. S. 120) beschreibt: „Sein Lied ... beginnt mit 5—10 ganz gleich klingenden kurzen Tönen.... Daran schließen sich in der Regel zwei langgezogene Schlußtöne" ....., „also etwa:



Nun beginnt aber das Schlußstück (Allegro) in Op. 26 von Beethoven so:



also des Rätsels Lösung, die Hellung des dunklen Sinns der Rede? Ich glaube, sie sind mir geworden. Dr. Bernh. Hoffmann gibt in seinem Buch „Kunst und Vogelgesang" den Ruf des Pirols (Oriol. galb. L.) so wieder:



Der Pirol heißt aber auch „Goldamsel", ist also „Goldammer" (übrigens „der" und „die" Goldammer) bloß ein Druckfehler für Goldamsel? Aber, aber, da lese ich eben, daß Beethoven über seine Pastorale selber gesagt haben soll: „Die Goldammern da oben.... haben mitkomponiert". Nun sagt Dr. Hoffmann (S. 193), daß „wir Beethovens naturgeschichtliche Kenntnisse, besonders auf dem Gebiet der Vogelwelt, nicht zu hoch anschlagen dürfen"; gilt dasselbe vielleicht auch von Dr. Frimmel, ist „Goldammer" kein Druckfehler, sondern hat Dr. Frimmel den „Goldammer" Beethovens auf Treu und Glauben übernommen ohne richtige Vorstellungen von Vogelstimmen?

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In der Würzburger Rotekreuz-Klinik starb im Alter von 36 Jahren Dr. jur. Erich Falkmann. Von Haus aus Jurist — der Vater war Senatspräsident am Kammergericht in Berlin —, widmete er sich auch gründlichen musikalischen Studien, betätigte sich als Musikkritiker der „Sozialistischen Monatshefte" in Berlin und seit 1914 mit ausgezeichneten Erfolgen als Erster Kapellmeister am Stadttheater in Würzburg. Sein gediegener Bildungsgang, seine reichen musikalischen Talente, seine natürliche Befähigung als musikdramatischer Führer hoben die Opernaufführungen auf eine bedeutsame künstlerische Höhe. Sein plötzliches Hinscheiden brachte dem Würzburger Stadttheater einen empfindlichen Verlust.

— In Friedberg starb im 60. Lebensjahr der hessische Musikdirektor am Lehrerseminar Otto Höcker. Der Verstorbene war lange Jahre in Darmstadt als Lehrer tätig und machte sich auch durch seine vortreffliche Leitung des dortigen Lehrergesangvereins einen Namen. Von Darmstadt kam Höcker nach Alzey, von wo er nach Friedberg übersiedelte. Höcker war ein überaus ernststrebender, arbeitsfroher und kunstverständiger Mann, der seine begeisterte Liebe zur Musik auch seinen Schülern mitzuteilen wußte.

— In Berlin starb der Lehrer und Schriftsteller Paul Geyer, der am Sternschen Konservatorium eine segensreiche Tätigkeit ausgeübt hat, im 56. Lebensjahre.

— In Altona verschied der Tonsetzer Robert Vollstedt.

— Aus Bremen wird das Ableben der bekannten 98jährigen Musikphilanthropin Marie Kalkmann gemeldet.

— Im Alter von 22 Jahren erlag die Opernsängerin Erna Reichenbach im Krankenhause in Peine einem schweren Leiden.

— Aus Zürich kommt die Nachricht von dem am 27. Februar erfolgten Tode Peter Faßbaenders, eines vielseitig gebildeten und ausgezeichneten, aus Aachen stammenden Musikers, der sich als Chorleiter, Komponist und Pädagoge in seiner Heimat einen weit geachteten Namen gemacht hat. Seiner letzten Schaffensperiode sind eine Symphonie, ein Violinkonzert, Sonaten für Klavier, für Violine und für Violoncello, eine große Anzahl tiefempfundener Lieder und ein Streichquartett entsprossen.

— Am 12. Februar starb in London der ausgezeichnete Geiger Emile Sauret. Er wurde am 22. Mai 1852 in Dun le Roi geboren und am Pariser und Brüsseler Konservatorium ausgebildet. Große Konzertreisen führten ihn in aller Herren Länder. Als Lehrer war er in Berlin, London und Chicago tätig und kehrte dann nach Europa zurück. Als Komponist ward Sauret nur vorübergehend beachtet. Sauret war mit Teresa Carreño verheiratet.

Erst- und Neuaufführungen

— Das Stadttheater zu Münster bringt die Oper des Komponisten Paul Kick-Schmidt „Sappho" (nach Grillparzer bearbeitet von Kurt Sternsdorff) zur Uraufführung.

— In Hamburg kam W. v. Bartels Oper „Li-I-Lan" zur Erstaufführung.

— Für die 800-Jahrfeier der Stadt Freiburg im Juni dieses Jahres wird Pfitzners „Palestrina" vorbereitet.

— Die Oper „Graziella" von Albert Mattausch hat am Stadttheater in Magdeburg denselben großen Erfolg wie bei der Uraufführung gehabt. Es soll eine Tournee mit der Oper in Oesterreich veranstaltet werden. Der Klavierauszug wird in Kürze bei Bote & Bock erscheinen.

— Fr. E. Kochs dramatischer Erstling „Die Hügelmühle" kam im Deutschen Opernhause in Charlottenburg neu einstudiert zur Wiedergabe, die lebhafter Teilnahme begegnete.

— W. Maukes Mimodrama „Die letzte Maske" ist nun auch in München von der Staatsoper mit starkem Erfolge aufgeführt worden.

— E. Humperdincks Oper „Die Heirat wider Willen" wird in ganz neuer Bearbeitung zuerst in Darmstadt erscheinen.

— Hermann Nötzels komische Oper „Meister Guido" hatte bei ihrer ersten Aufführung am Nationaltheater in München außerordentlich starken Erfolg. Die Hauptrollen sangen Otto Wolf, Nelly Merz, Hermine Bosetti, Alfred Jerger, Luise Willer, Hedwig Fichtmüller, Robert Lohfing und Franz Schwerdt (Karlsruhe). Die Leistungen der Darsteller, des Chors und des Orchesters unter der Leitung von Hugo Röhr waren ausgezeichnet; die schönen und geschmackvollen Dekorationen nach Entwürfen von Leo Pasetti.

— Franz Lehárs 50. Geburtstag wird den Wienern einen Zyklus seiner Werke und die Uraufführung der neuesten Operette Lehárs „Die blaue Mazur" bringen. Felix Austria....

— E. Wolf-Ferraris Oper „Die neugierigen Frauen" hat bei ihrer Erstaufführung in Zürich begeisterten Beifall geweckt. Von der deutschen Bühne wird der deutsch-italienische Komponist seit Kriegsausbruch beharrlich ferngehalten, eine der vielen Unbegreiflichkeiten unseres öffentlichen Lebens, die wir schon wiederholt gerügt haben.

— Das Stadttheater in Luzern erwarb zur Uraufführung „Am Lebensquell", Volksstück mit Musik von Dr. H. A. Bühler und Hans Jelmoli. Ende März soll die erste Wiedergabe stattfinden.

— Die Saison in Thomas Beechams Oper im Londoner Covent-Garden sieht vornehmlich Werke Wagners und Mozarts vor.

— In Paris hat das Russische Ballett Manuel de Fallas „Le Tricorne" zur Wiedergabe gebracht.

— Charles Lévadés hat neben seiner Oper „La rôtisserie de la reine Pédauque" eine neue komische Oper beendet, die das Leben der Sängerin Sophie Arnould behandelt. Sie wird zuerst in Monte Carlo gegeben werden.

— Die Oper in Monte Carlo hat folgende Werke zur Aufführung angenommen: R. Gunsbourgs „Satan", H. Février's „Blanche fleur", M. Davicos „La Dogaresse", A. Bolsènes „Les charmettes" und Montemezzis „Amours de Roi".

— Heinrich Bapst (Stuttgart) hatte in Ludwigshafen und Mannheim mit eigenen Kompositionsabenden (zwei Klaviertrios in h moll und a moll Op. 3 und 10, je vier Lieder für Alt und Tenor) vollen Erfolg. Die Kritik rühmt einstimmig die blühende Erfindung und den Reichtum der Phantasie, den organischen Aufbau und die stilistische Geschlossenheit der Werke.

— In Leipzig kamen zur Uraufführung: W. Niemann, Präludium, Intermezzo und Fuge für Klavier; Eg. Kornauth, Violinsonate mit Klavier; Lieder von W. v. Bartels, E. Smigelski, E. Mathiesen, W. Rinkens.

— Margarete Schweikert (Karlsruhe), eine Schülerin von Joseph Haas, hatte als Komponistin und Geigerin in München freundlichen Erfolg. Sie spielte mit Prof. August Schmid-Lindner die fesselnde und feinsinnige Sonate in G dur (Op. 70) von Walter Niemann (Uraufführung) und die Suite Op. 40 („Grillen") von J. Haas. R. W.

— Zwei Orchesterwerke von Walter Braunfels fanden ihre erste Aufführung in München: das große und bedeutende Variationenwerk „Phantastische Erscheinungen eines Themas" (Musikalische Akademie unter Generalmusikdirektor Bruno Walter) und der „Gesang des Ariel" nach Shakespeares „Sturm" (Konzertvereinsorchester unter Prof. Dr. Hans Pfitzner). R. W.

— In Bielefeld kam Karl Hasses Hymnus für Frauenchor, Sopransolo und Orchester „Vom Thron der Liebe" (Op. 24) zur ersten Wiedergabe, die starken Beifall fand.

— Eine Klavier-Violin-Sonate von Bruno Walter (München) brachten J. Szanto und A. Schmid-Lindner zur ersten Wiedergabe in München.

— Die Pianistin Luise Mock (Darmstadt) brachte mit dem Geiger Wilhelm Schubert in Worms die Sonate F dur (Op. 28) von Jul. Weismann zur ersten Wiedergabe.

— Karl Erb, der vortreffliche Münchener Tenor, hat sich in München für Lieder moderner Meister eingesetzt, mit denen er stürmischen Beifall weckte. Die Komponisten waren Rich. Würz, Joseph Haas, V. Andreae und Joseph Schmid.

— In Nürnberg kam Joh. Pfeiffers von K. Thiergen nach dem bekannten Roman E. Handel-Mazettis gedichtete Oper „Die arme Margaret" zur Uraufführung.

— Zu den für die Tonmeister der Gegenwart in wahrem Verständnis für die Aufgabe der nachschaffenden Kunst eintretenden Pianisten gehört auch der vortreffliche Joseph Pembaur, der kürzlich einen modernen Klavierabend veranstaltete, an dem nicht weniger als vierzehn neue Werke vorgetragen wurden. Darunter waren eine Sonate von Emil Schennich und Kompositionen von J. Weismann, H. K. Schmid und Aug. Reuß.

— Kapellmeister F. C. Adler brachte an einem mit dem Konzertvereinsorchester veranstalteten Abend ausschließlich Werke des Münchener Komponisten Anton Beer-Walbrunn zur Aufführung. Den stärksten Erfolg hatte das Violinkonzert Op. 52 (Uraufführung), ein musikalisch gehaltvolles, meisterlich gestaltetes Werk, das der besonderen Beachtung der Geiger wert ist. Jani Szántó hat es ausgezeichnet gespielt. Die Uraufführung erlebte auch ein Zyklus lyrisch-dramatischer Gesänge nach dichterisch grandiosen Shakespeareschen Sonetten für Bariton und Orchester (Op. 34), die Kammersänger Friedrich Brodersen mit schöner Erfülltheit des Ausdrucks vortrug. R. W.

— Mary Grasenick, die vortreffliche und umsichtige Vermittlerin moderner Kunst, wurde in der Dresdener Singakademie von K. J. G. Vollmöller zu Erstaufführungen seiner Tondichtungen begleitet.

— Werke Herm. Köglers (Fantasie und Fuge in b moll, Gesänge) kamen in Leipzig zur erfolgreichen Wiedergabe durch den Komponisten und Hans Lißmann.

— Generalmusikdirektor Prof. Abendroth brachte den „Hymnus an das Leben" für gemischten Chor, Baritonsolo, Orgel und Orchester des Kölners Hermann Unger zur erfolgreichen Uraufführung. Die Orchesterburleske nach arabischen, neugriechischen und armenischen Motiven „Levantinisches Rondo" desselben Komponisten wurde gelegentlich des letzten philharmonischen Konzerts am Faschingstage in Bremen unter Prof. Wendels Leitung erstmalig gespielt und mit lebhaftem Beifall ausgezeichnet.

— Hans Neidhardts „Elegien an Carnesi, Colonna" (W. Holzamer) für Tenor und Klavier wurden in Dresden (Kaufmannschaftssaal) im Konzert Martin Hauff zum erstenmal mit großem Erfolg aufgeführt.

— In Hannover fand ein Maxim.-Heidrich-Konzert gute Beachtung: W. Gieseking spielte die Fantasiesonate Op. 70 und Schattenbilder, Charakterstücke für Klavier Op. 80.

— Der in Freiburg wirkende Kapellmeister Dr. Fritz Berend, ein Schüler Kloses, hat in einem Kammerkonzert als Komponist von acht Liedern nach Dichtungen von Gottfr. Keller reiche Anerkennung gefunden.

— E. W. Korngolds „Symphonische Ouvertüre" (Sursum corda) errang bei der Wiener Uraufführung unter der Leitung des Komponisten einen großen Erfolg. Auch drei kleine Zwischenspiele des Komponisten zu „Viel Lärmen um Nichts" gelangten erstmalig zu Gehör, denen ein gleich enthusiastischer Beifall zuteil wurde.

— In Prag fand ein Kompositionsabend Viktor Brechlers, eines Schülers Novaks, statt, in dem Lieder, Klavierstücke und einzelne Sätze einer Violinsonate und eines Streichquartetts zur Wiedergabe gelangten.

— An Neuheiten kamen in Paris zu Gehör: von Marc Delmas „Der Poet und die Fee", von Roger Ducasse „Le joli jeu de furet" und von Raoul Laparra „Un dimanche basque".

Vermischte Nachrichten

— Die in J. F. Lehmanns Verlag in München erscheinenden Klingsporkarten sind Kunstwerke der graphischen Kleinkunst. Die uns vorliegende, zehn Karten umfassende Reihe „Musik" enthält Aussprüche von Dichtern und Denkern über unsere Kunst. Die Karten sind in den edelsten Schriften auf ausgezeichneten Friedenskarton gedruckt und mit geschmackvollen farbigen Zeichnungen von G. A. Mathey geschmückt. Bei dem geringen Preis von 1.50 Mark für die Reihe können die Karten jedem Musikfreund empfohlen werden.

— Das Westfälische Musik-Seminar in Dortmund veranstaltet im April den vierten Westdeutschen Fortbildungskursus für Musiklehrer, besonders für Schulgesanglehrer. Als Dozenten haben ihre Mitwirkung zugesagt: Dir. Paul (Breslau), Prof. G. Rolle (Berlin), Dr. Stork (Berlin), Prof. C. Thiel (Berlin). Leiter: Musikdirektor Holtschneider (Konservatorium, Dortmund).

— Die geplante Leipziger Volksoper im Zoologischen Garten kommt nicht zustande, da die genügende Finanzierung fehlt.

— Die Neue Zeitschrift für Musik ist in den Verlag Steingräber übergegangen.

— Die Leipziger Oper veranstaltete als Festgabe zur Messe eine Aufführung der „Zauberflöte"; den Besuchern der Stuttgarter „Edelmesse" wird „Aida" serviert.

Besprechungen

Neue Bücher.

Franz Schuberts Briefe und Schriften. Herausgegeben von O. Er. Deutsch. G. Müller, München 1919.

Deutsch, dem wir schon manche wertvolle Arbeit über Schubert verdanken, hat in dem vorliegenden Bande alle erhaltenen Briefe, Gedichte, Tagebuchblätter usw. des Meisters vereinigt. Schubert als Briefschreiber: unter den Musikern hat es wenige gegeben, deren Briefe sich so gut lesen, wie die seinigen, die viel an ungesuchtem dichterisch-feinem Ausdrucke enthalten und tiefe Blicke in Schuberts Innenleben gewähren. Auch sein Humor macht sich hier und da Luft und er kann nicht umhin, manchem, mit dem ihn das Leben zusammengeführt hat, einen kräftigen Hieb zu versetzen, wenn es not tut. Sein

ganzes reiches Menschentum spricht aus dem Briefe zu uns. Schuberts Tagebuchblätter zeigen den Meister sozusagen als Philosophen im Hauskleide; sehr in die Tiefe dringen seine Gedanken nicht. Aber man merkt doch, wie er seine Umwelt durch scharfe Beobachtung kennen gelernt und wie er aus dieser Beobachtung kluge Schlüsse gezogen hat, was ihn freilich nicht davor schützte, daß das Schicksal mit ihm Fangball spielte. Von den Gedichten wird man beim besten Willen nicht viel Aufhebens machen können, geben sie uns auch allerlei an psychologischen Aufschlüssen. Das beste ist vielleicht das Siegerlied nach der Schlacht von Leipzig, das, dichterisch freilich wertlos, doch wegen der aufrechten deutschen Gesinnung Schuberts erfreut. Den schönen und empfehlenswerten Band schmücken mancherlei gute Abbildungen und Handschrift-Proben. Ich empfehle das Werk besonders auch denen, die Schuberts Bild von den Flecken gereinigt zu sehen wünschen, die ihm das schamlose Dreimäderl-Haus geschaffen hat.

*

Walther Krug: Die neue Musik. Mit 8 Bildnissen. E. Rentsch, Erlenbach b. Zürich 1920.

Eine kuriose Schrift! Es gibt manchen Punkt in ihr, bei dessen Darlegung ich dem Verfasser zustimmen kann. Im ganzen aber sehe ich doch die Berechtigung der Drucklegung der Schrift nicht ein. Mir scheint Krug Dilettant in der Musik zu sein, wenn auch einer, der allerlei weiß und das meiste, was er vorbringt, in geschickte und auch zuweilen geistreiche Fassung bringt. Und doch schürft er nicht eben tief. Wer über Strauß schreiben will, muß ihn als Musiker und als Erscheinung seiner Zeit und ihrer Welt- und Kunstanschauung zu erfassen suchen, nicht aber mit ein paar journalistisch eleganten Bemerkungen über ihn wegfegen. Und ebensowenig läßt sich Max Reger durch Krugs mehr als massive Beschimpfungen (ich finde kein anderes Wort) aus der Kunstgeschichte wegstreichen. Wollte man auf alles, was Krug berührt, eingehen, so würde eine Gegenschrift draus werden. Ich schreibe sie aber nicht und andere wahrscheinlich auch nicht. Was Krug eigentlich mit dem Kunterbunt dieser Sammlung kleiner Essays bezweckte, ist mir nicht klar. Er macht einleitende Ausführungen über „das Neue" und behandelt dann nacheinander Grieg, Tschaikowsky, Strauß, Mahler, Reger, Schönberg, Wagner, Pfitzner, Bruckner. Für die Bewertung Bruckners ist ihm Aug. Halm der Führer, „einer der wenigen Musiker von heute, der nichts vom Dilettanten hat". Ob Aug. Halm diese Bemerkung seines Jüngers mit Genugtuung lesen wird? Ich hoffe es nicht, finde sie aber für den Geist der Krugschen Schrift so bezeichnend, daß ich sie mitzuteilen für gut fand.

*

Der Liederfürst Franz Schubert. Bilder von Grete Brzezowsky, Text von A. Herget. Leipzig, Wien, Prag, A. Haase.

Das ist einmal eine allerliebste Gabe für die Großen und Kleinen, die ihren Schubert lieb haben. Prächtige Schwarz-Weiß-Zeichnungen, die allerhand Szenen aus des Meisters Leben (die Messe in der Liechtentaler Kirche, das Schul- und Wohnhaus in Wien, Schubertiade, Schubert sieht Beethoven auf der Mölker Bastei usw.) behandeln und ein frischer, kurzer und geschickt das Wesentlichste zusammenfassender Text, den man mit Vergnügen liest. Ich empfehle das der „Neuen Folge der Künstlerbilderbücher" angehörende Werklein auch zu Geschenkzwecken.

*

Handschriftensammlung der Wiener Stadtbibliothek. Beschreibendes Verzeichnis der Briefe. Herausgegeben von der Gemeinde Wien. 1. Bd. (A—Balochino). Wien 1919. Gerlach & Wiedling.

Diese leider erst im 1. Bande vorliegende, ebenso vornehm ausgestattete wie inhaltlich reiche Publikation verspricht ein Quellenwerk von Bedeutung zu werden. Die ihrem Inhalte nach mitgeteilten Briefe, unter deren Schreibern selbstverständlich viele Musiker vertreten sind, liegen auf der Wiener Stadtbibliothek. Den Grundstock bildete der Nachlaß Grillparzers, der an Katharina Fröhlich gelangte, die ihn ihrerseits Wien schenkte. Seit damals (1878) sind viele literarische Dokumente zu ihm hinzugelangt, so daß heute die Zahl der Schriften, die alle in direkten Beziehungen zu Wien stehen, schon 30000 beträgt. Der Katalog (um einen solchen handelt es sich in dem in seinem ersten Bande vorliegenden Werke) ist für die Forschung, wie sich jetzt schon feststellen läßt, von hohem Werte, so daß wir nachdrücklich auf ihn verweisen. Seine Drucklegung ist durch den Krieg nur verzögert, in der Ausführung aber nicht beeinträchtigt worden. Wir hoffen, nach Erscheinen der anderen Bände noch Gelegenheit zu haben, eingehender auf dies bedeutungsvolle Monumentalwerk zurückzukommen, das wie so manches andere auf die enge geistige Verbindung zwischen Deutsch-Oesterreich und dem deutschen Mutterlande hinweist und aufs neue erkennen läßt, was Wien für uns alle, die wir deutsch sprechen und fühlen, bedeutet und für immer bedeuten wird. W. Nagel.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir geben in unserer Musikbeilage einer jungen, bisher nur in Privatkreisen bekannten Komponistin das Wort. Else Liebler wurde 1892 von deutschen Eltern in Cannes geboren und studierte am Konservatorium in Stuttgart bei Max Pauer und Joseph Haas. Frl. Liebler lebt in Kassel als Privatlehrerin. Die ansprechende Komposition ihres Menuetts läßt erkennen, daß die junge Dame fleißig ihren Studien nachgegangen ist. Hoffentlich wird die Arbeit den Freunden unseres Blattes willkommen sein.

Schluß des Blattes am 11. März. Ausgabe dieses Heftes am 1. April, des nächsten Heftes am 15. April.

Konzert im alten Stil
für 3 Violinen.
Von **Hermann Grabner.**
Part. M. 2.—, Stimmen M. **1.50.**
Zuzüglich 70% Teuerungszuschlag.
Das Werk macht einen angenehmen Eindruck, klingt sehr gut, ist schön empfunden, interessant und Geigern zu empfehlen
(Musikpädagogische Blätter.)
Zu beziehen durch die Musikalienhandlungen sowie (30 Pf. Versandgebühr) vom Verlag
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Sechs Ländler
für Klavier von
Franz Ludwig, Op. 14.
Preis des Heftes in farbigem Umschlag Mk. 2.—
Zuzügl. 50% Teuerungszuschlag.
Ein Musikpädagoge bezeichnet diese Ländler als feinsinnig, geistreich, technisch leicht und rhythmisch wie harmonisch eigenartig.
Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie (20 Pf. Versandgebühr) direkt vom Verlag
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Otto Jahns klassisches Mozartwerk erschien soeben in fünfter Auflage als
W. A. Mozart
von
Hermann Albert
Herausgegeben als fünfte, vollständig neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von
Otto Jahns Mozart
Erster Teil (1756—1782). XXV, 1035 Seiten 8°. Mit 9 Bildnissen und 4 Faksimiles
Geheftet 35 Mark, gebunden 40 Mark
Jahns Mozartbiographie, das Mozartbuch schlechthin, hat leider geraume Zeit im Handel fehlen müssen. Jetzt liegt es nun in einer Form vor, die sich nicht mit Zusätzen und Aenderungen biographischer Art begnügt, wie das die früheren Auflagen getan haben, sondern ein auf der bedeutend erweiterten geschichtlichen Erkenntnis unserer Zeit aufgebautes neues Buch bedeutet. Alle die Vorzüge, die dem Jahnschen Buche seine alles überragende Stellung in der Mozartliteratur verliehen und durch zwei Menschenalter hindurch sicherten, hat Hermann Albert, soweit sie auch heute noch als solche für ein Mozartbuch gelten können, für das neue Buch zu nutzen gewußt, sonst aber ist es von dem Standpunkte aus erstanden, daß jede Zeit die Pflicht hat, ihre geistige Selbständigkeit auch gegenüber den Großmeistern der Kunst zu wahren. So ist ein neues Mozartbuch entstanden, würdig des alten, das in ihm weiterleben soll.
Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 14

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte) Mark 6.—. / Einzelhefte Mark 1.20. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 33.— jährlich.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Etwas von der Stellung der Musik bei den griechischen Philosophen.

Von Dr. v. Trotta-Treyden.

(Schluß.)

Zur selben Zeit, wo Platon in Athen wirkte, erhalten wir Nachricht, daß auch in Großgriechenland wieder die Musikwissenschaft von den Philosophen eifrig gepflegt wurde. Eingedenk der Lehren der Pythagoreer wirkte Archytas von Tarent auf musikalischem wie auf mathematischem Gebiete. Er erforschte die Verhältnisse der Töne (Ptolem. harm. V. 13), er lehrte, daß die Konsonanzen sich in Zahlen darstellen ließen, daß die größere Höhe eines Tones durch schnellere Bewegung der vibrierenden Saite bedingt sei. Außerdem berechnete er die Tonverhältnisse in allen drei Klanggeschlechtern, dem enharmonischen, chromatischen und dem diatonischen. Seine Lehre von den Tonverhältnissen beruht auf der Beobachtung, daß das kurze Rohr der Flöte einen hohen, das lange einen tiefen Ton gibt. Auf Archytas sind im wesentlichen viele Bemerkungen und Untersuchungen zurückzuführen, die sowohl Nicomachus (harm. p. 19) als Theo von Smyrna (de musica) und andere anführen. Da der größte Teil der vorhandenen Fragmente über seine Musiktheorien für gefälscht oder untergeschoben angesehen wird, so ist es schwer, auseinanderzuhalten, was er selbst gelehrt hat und was die Späteren ihm untergeschoben haben. Sicher ist, daß er die hohe und tiefe Reizschwelle entdeckt und festgelegt hat, unter die und über die hinaus wir keine Töne mehr wahrnehmen. Da er aber zu einseitig der pythagoreischen Zahlentheorie folgte, so geriet er oft mit der Erfahrung in direkten Widerspruch.

Ein anderer Musiktheoretiker jener Zeit, der direkt aus Platons Schule hervorging, ist Heraclides Ponticus. Was Pseudo-Plutarch *περὶ μουσικῆς* (Rudolf Westphal, Verlag Leukart, Breslau 1865) in den ersten sechs Kapiteln den Lysias in seinem Vortrage sagen läßt, beruht hauptsächlich auf einer Schrift des Heraclides (*εἰσαγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ*). Doch geht sie nicht wesentlich über einen historischen Ueberblick hinaus. Einige Fragmente bei Athenäus (X und XIV) zeigen ihn auch mit dem Ethos der Tonarten beschäftigt, wobei er die phrygische und lydische Tonart nicht als hellenisch anerkennt.

Sehr bedeutend steht die Musik in den Systemen der peripatetischen Schule da (Karl v. Jan, Musici scriptores graeci, 1895). Diese stand ganz unter dem allgewaltigen Einflusse des Stagiriten, dessen Ansichten über Musik sie zunächst ganz folgt. Theophrastus von Eresos, der langjährige Freund und Mitarbeiter des Aristoteles, ging über die von seinem Meister aufgestellte Lehre nicht hinaus. Er stellt als die drei Affekte, auf die die Musik zu wirken habe, *λύπη*, *ἡδονή* und *ἐνθουσιασμός* auf, so daß sich auch für ihn die aristotelische Lehre von der Katharsis daraus ergibt.

Weit größere Bedeutung gewann Aristoxenus von Tarent für die Musik. Einerseits war er Schüler des Aristoteles, dessen Anschauungen er zum Teil folgte, andererseits aber war er bemüht, den Kampf gegen die neuere Musik, wie ihn Platon geführt hatte, wieder aufzunehmen und dabei durch weitherzige Auslegungen des platonischen Textes die Einseitigkeit Platons in bezug auf die Musik möglichst zu mildern. Seine „harmonischen Fragmente", die 1868 von Dr. Paul Marquard mit einem vorzüglichen Kommentar versehen herausgegeben wurden, zeigen uns einen feingeistigen und äußerst gebildeten Mann, der ein gründlicher Kenner der Musikwissenschaft war und uns Heutigen schon in den wenigen Fragmenten, die uns von allen seinen vielen Werken erhalten sind, einen unschätzbaren Einblick in die griechische Musik gewähren läßt, wie sie bei keinem anderen Schriftsteller zu finden sind. Doch die Auszüge, die Pseudo-Plutarch in der Schrift *περὶ μουσικῆς* aus aristoxenischen Werken macht, legen die Stellung der Musik in dem philosophischen System des Tarentiners noch klarer und besser dar. Ist er auch aus der Schule der Pythagoreer hervorgegangen und hat von Aristoteles gelernt, daß das Neue nicht schlecht zu sein braucht, weil das Alte gut war, so geht doch sein ganzes Streben dahin, die neueren Musikerzeugnisse zu unterdrücken und seine Schüler anzuhalten, sich wieder der würdigen, einfachen Musik der Alten zuzuwenden. So folgt er Platons Spuren. Doch erkennt er an, daß die Alten schon mehrere Tonarten, Tongeschlechter und die Polyphonie gekannt haben; sie hätten aber aus Weisheit nur angewandt, was sie für vereinbar mit den hohen sittlichen und erzieherischen Aufgaben der Musik hielten. So beginnt er gegen die Musik seiner Zeit zu polemisieren, da sie nur darauf ausgehe, dem Publikum zu gefallen. Wunderbar mutet dabei an, daß Aristoxenus, genannt *ὁ μουσικός*, der so äußerst verständig in seinen Fragmenten die Musik behandelt, den Ausspruch des Pythagoras lobend erwähnt, der es „verwarf, die Musik vermittelst des Gehörs zu beurteilen, da ihre Trefflichkeit mit dem Verstande erfaßt werden müßte." So standen sich damals, wie schon vorher, zwei Richtungen in der Musik schroff gegenüber. Die eine hielt die einfachen, ehrwürdigen Weisen des Terpander, des Pindar und des Simonides für das Ideal der Musik und hielt die Gegenpartei für gefährliche Sittenverderber; die andere Partei kämpfte für die vollkommene Freiheit der Musik, sprach dem Ohr allein die Berechtigung zu, die Musik zu prüfen und nicht dem zahlenmäßig-geschulten Verstande. Beide Parteien hatten in wesentlichen Gesichtspunkten recht, konnten sich aber gegenseitig nicht verstehen, da dieser Kampf des Alten und des Neuen auf allen Gebieten ein notwendiger Kulturfaktor ist. Und obgleich an der Spitze der konservativen Partei ein so bedeutender Mann wie Aristoxenus stand, der sich noch dazu auf Platon als Autorität berufen konnte, siegte doch die fortschrittliche Partei, d. h. die der Künstler. Denn die Entwickelung der Musik ging unbekümmert um diesen Streit ihren Gang weiter. Eine verhängnisvolle Folge dessen war aber, daß sich die Philosophie allmählich von der Musikwissenschaft abwandte und bis in die neueste Zeit hinein getrennte Wege ging. Des Aristoxenus' Lehre übte in der Folgezeit noch lange nachhaltigen Einfluß aus. In einer großen Anzahl späterer Werke verschiedener Anonymi, des Baccheios, des Gaudentius, Alypius und der Aristides Quintilianus, treffen wir aristoxenische Gedanken wieder. Da verschiedene

Schriften in aristoxenischem Sinne uns erhalten sind, die zum Teil den Namen Kleonides führen, nimmt Karl v. Jan („die Harmonik des Aristoxenianers Kleonides“) an, daß diese auf eine εἰσαγωγή eines Schülers des Aristoxenus mit Namen Kleonides zurückgehen. Doch die Harmonik, die den Grundstoff dieser Schriften bildet, bleibt auf rein musiktechnischem Gebiete.

Noch einmal trat an die Philosophie die Aufgabe heran, zu der Frage der Bedeutung der Musik Stellung zu nehmen. Das war, als Philodemus aus Gadara (in Syrien) im Namen der Schule Epicurs den hohen ethischen Wert der Musik, den die Stoa ihr beilegte, angriff. Aus der heftigen Polemik Philodems erkennen wir die Stellung der Stoa in dieser Frage. Gestützt auf die alte Tradition, auf die Aussprüche der größten Geister des Hellenenvolkes vertrat sie den Standpunkt, daß die Musik eine der gewaltigsten, sittlichsten Mächte sei, die auf den Menschen in gutem, wie in bösem Sinne starken Einfluß ausüben kann. Den Stoikern eigen ist die Auffassung der Musik im Verkehr mit der Gottheit. Kleanthes nämlich sagte, daß die Erhabenheit der göttlichen Dinge auszusprechen, das Wort des Philosophen nicht genüge, sondern daß die Musik hinzukommen müsse (*μέτρα, μέλη, ῥυθμοί*). Diogenes, der Babylonier, behauptete, daß die Musik von alters her ein unentbehrlicher Bestandteil im religiösen Kulte gewesen sei, was der Wahrheit nicht ganz entspricht, und daß die Frömmigkeit unzertrennlich mit ihr verbunden sei.

Gegen diese hohe Auffassung der Musik wendet sich nun der Epikureer Philodem mit wenig vornehmer Schärfe. Er hält gar nichts von der Musik. Er spricht ihr jeden ethischen Wert ab, hält die bisherige Achtung der Griechen vor der Musik für Rückständigkeit. Gegen alles richtet er seine gehässigen Angriffe; er hält die Musik nicht für schädlich, sondern für vollkommen bedeutungslos. Sie sei ein Luxus, ein Spiel, um sich einige vergnügte Stunden zu bereiten. Diesen formalistischen Theoremen folgte zwei Jahrhunderte später Sextus Empiricus in seinen Angriffen auf die Musiker. Erst im 19. Jahrhundert trat wieder dasselbe Phänomen auf, als Hanslick seine formalistischen Ansichten aussprach.

Hatten die Hellenen von Urzeiten an bis auf die Zeit der Stoa sich stets von dem Glauben leiten lassen, daß zwischen der Seele des Menschen und der Melodie und dem Rhythmus ein enger, übersinnlicher Zusammenhang bestehe, und danach den Wert der Musik eingeschätzt, so drohte ihnen durch die formalistische Bewegung jetzt die große Gefahr, das Bewußtsein dieses Wertes zu verlieren und so eines Göttergeschenkes verlustig zu gehen. Tatsächlich aber erreichte der Formalismus, daß die Philosophie an dem Zusammenhange von Seele und Tonwelt zu zweifeln begann und die Musik als eine Kunstfertigkeit, mit der sie nichts zu schaffen habe, beiseite legte. Die Musikästhetik hatte ihre Blütezeit hinter sich. Mit Pythagoras und seinen Schülern war den Griechen das Bewußtsein aufgegangen, daß die Musik als hohe sittliche Macht ein wichtiger Erziehungsfaktor im Leben des Volkes sei.

Mit Aristoteles und Aristoxenus erreichte die Wertschätzung der Musik bei den Philosophen der Griechen ihren Höhepunkt. Dann geht in Wellenbewegungen, wo die Stoiker Höhepunkte, die Epikureer tiefen Niedergang bezeichnen, die Musikwissenschaft ihrem Ende zu und hört auf Jahrhunderte hinaus auf, eine philosophische Disziplin zu sein.

Zur Johannes-Passion.
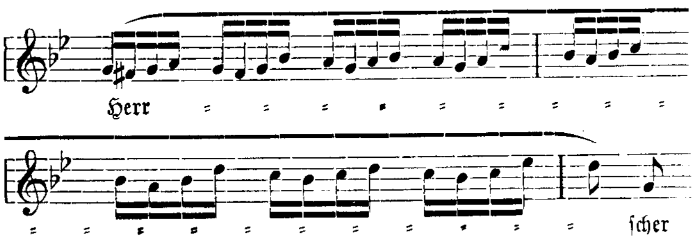
Von Theodor Veidl (Prag).

Vorliegende Studie enthält Erfahrungen und Beobachtungen, wie sie sich beim Einstudieren des Werkes von selbst ergeben haben, sie will also nicht als umfassende Analyse gelten. Die Johannes-Passion ist ein so eigenartiges Werk und bietet auch für den Bach-Kenner so viel des Fesselnden und Ueberraschenden, daß es sich wohl verlohnt, einzelne Punkte einmal fester ins Auge zu fassen.

Gleich in dem Vorspiel des ersten Chores ist die wogende Begleitungsfigur der Violinen so auffallend, daß es nahe liegt anzunehmen, Bach habe damit etwas ganz Besonderes ausdrücken wollen, denn tonmalerischen Zügen begegnet man bekanntlich bei ihm auf Schritt und Tritt. Um eine Erklärung zu finden, greift Schweitzer zu dem Vergleich des menschlichen Lebens mit dem wogenden Meer, ein Bild, das wohl allzuweit hergeholt ist, mag es auch in der pietistischen Literatur zu Bachs Zeiten häufig genug vorkommen. Wenn man in der Deutung dieser Sechzehntelfigur nicht zu weit gehen will, so darf man sie wohl nur als Ausdruck der Unruhe auffassen, und das genügt. Der gewaltige erste Chor ist ja doch nichts anderes als ein großartiger Prolog zu der folgenden Tragödie von Golgatha. Er vertritt die Stelle der Ouvertüre; deren Zweck es bekanntlich ist, das Kommende vorausahnen zu lassen oder die eigentliche Handlung gewissermaßen in nuce wiederzugeben, so daß wohl dieser Chor eine ideale Lösung dieser Aufgabe bedeutet. Was anders konnte hier also Gegenstand der Darstellung sein, als die qualvolle Unruhe einer von trüben Ahnungen erfüllten Seele. Die kommenden Ereignisse werfen eben bereits ihre Schatten voraus. Es ist daher ebenso überflüssig als unbegründet, zu dem so weit abliegenden Bilde des wogenden Meeres seine Zuflucht zu nehmen. Schweitzer hat offenbar übersehen, daß jenes den ganzen Chor durchziehende Begleitungsmotiv:
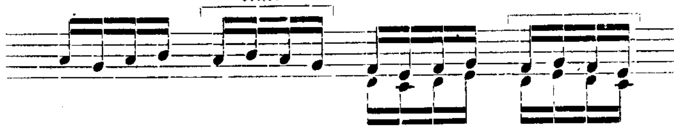


dem Gesang entnommen ist, und zwar der Koloratur auf dem Wort Herrscher, die ausschließlich aus diesem Motiv gebildet ist:



Da man annehmen muß, daß Bach bei der Komposition nicht vom instrumentalen Vorspiel und der Begleitung ausgegangen ist, sondern vom Gesang, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß jenes Motiv vom Gesang herstammt, also nicht einem außermusikalischen Bilde zuliebe erfunden ist. Dagegen kann man wohl Schweitzer ohne weiteres beipflichten, wenn er in der Verlegung dieses Motives in den Baß, was im Verlaufe dieses Chores einigemal der Fall ist, eine Tonsymbolik erblickt, daß nämlich Bach damit die Erniedrigung des Gottessohnes andeuten wollte, was er ja doch in den Singstimmen in unzweideutiger Weise zur Darstellung bringt (bei dem Worte „Niedrigkeit“). Aehnlich darf man wohl auch die fallende und steigende Oktav (bei „zeig' uns . . . .“ zu Beginn und bei „verherrlicht“ am Schluß des zweiten Teiles) als Hinweis auf die Erniedrigung und Verherrlichung Jesu deuten.

Jenes unruhige, aus vier Sechzehntelnoten bestehende Motiv findet also zuerst als eine den ganzen Chor durchziehende Begleitungsfigur Verwendung und erscheint als solche auch in den Bässen, es ist aber dem Hauptthema des Chores, der Koloratur auf dem Wort „Herrscher“, entnommen und wird dann außerdem noch am Schluß eines jeden der drei großen Teile vom Chore verwertet, indem es in Verbindung mit seiner Umkehrung niederrollende Terzen- und Sextengänge bildet, an denen die vier Singstimmen abwechselnd beteiligt sind.



So wird durch dieses Motiv, das sowohl in den Singstimmen wie auch im Orchester erscheint, dieser Chor von nicht gewöhnlichen Dimensionen wie durch ein gemeinsames Band zusammen-

gehalten und die Einheitlichkeit in bewunderungswürdiger Weise gewahrt. Dieser Einheit im Kleinen steht aber auch eine im Großen gegenüber, die sich als Symmetrie in der architektonischen Anlage kundgibt.

Der ganze Chor zerfällt, wie ohne weiteres ersichtlich, in drei große Teile, von denen der erste und dritte identisch sind (Schema A, B, A), jeder dieser Teile aber wieder in vier Abschnitte (von der instrumentalen Einleitung ist hiebei abgesehen, nur der eigentliche Chor kommt hier in Betracht. Den ersten Abschnitt des ersten Teiles kennzeichnet die aus dem Sechzehntelmotiv gebildete Koloratur auf dem Wort Herrscher, den zweiten die mit der fallenden Oktav beginnende Kantilene. Er ist sehr kurz und umfaßt nur vier Takte. Eine zweitaktige Ueberleitung führt zu dem dritten Abschnitt, der im Wesentlichen dem ersten entspricht. Er beginnt mit derselben langatmigen Koloratur, dem Hauptthema des Chores, das aber hier eine andere Fortsetzung findet. Im vierten Abschnitt finden sich die schon erwähnten niederrollenden Terzen- und Sextengänge, womit der erste Teil schließt. Der erste Abschnitt des zweiten Teiles (B) nimmt die schon bekannte Kantilene wieder auf, die jetzt abwechselnd in Dur und Moll erscheint, also förmlich zwischen Furcht und Hoffnung hin- und hergeworfen wird. Aus der „Niedrigkeit", womit dieser Abschnitt schließt, erhebt sich der Sopran im folgenden mit Hilfe jener aufstrebenden Koloratur, die das Hauptthema bildet. Es entspricht also ebenfalls dem ersten Abschnitt des ersten Teiles. Der dritte Abschnitt ist wieder der Kantilene gewidmet und der vierte entspricht demselben des ersten Teiles. Das vollständige Schema dieses Chores läßt sich also folgendermaßen darstellen:
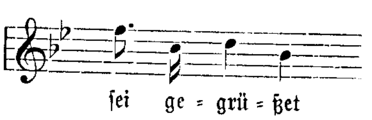
A	B	C
a b a_1 c	b a_2 b c_1	a b a_1 c

a enthält das Hauptthema, b die Kantilene, c die niederrollenden Terzen. Die wundervolle Symmetrie in der Anlage dieses Chores ist also geradezu in die Augen springend, wenn man das Schema betrachtet. Die Dreiteiligkeit ist streng gewahrt trotz der viergliederigen Unterabteilungen, die sich eben auf nur drei verschiedene Glieder zurückführen lassen.
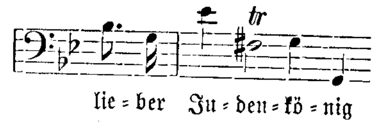
Das Streben nach Einheitlichkeit in der Gestaltung kommt also einerseits durch die symmetrische Architektur des Chores zum Ausdruck, andererseits dadurch, daß das Motiv, aus dem die Koloraturen der Teile a und c gebildet sind, als instrumentales Begleitmotiv durchgehends festgehalten ist und gewissermaßen den Hintergrund bildet, vor dem sich alles abspielt.

Im Gegensatz zur Matthäus-Passion, wo die einzelnen dramischen Chöre dem Ganzen vollkommen eingefügt sind und im Interesse der Einheitlichkeit des Werkes nicht mehr als unbedingt nötig hervortreten, sind in der Johannes-Passion die Chöre ganz in den Vordergrund gerückt und jeder zu einem abgerundeten Ganzen, eine Szene für sich, gestaltet. So kommt es, daß mancher derselben, der eine Szene recht anschaulich und mit einer gewissen Behaglichkeit der Schilderung darstellt, ganz genrehaft wirkt, wie z. B. der Chor: „Bist du nicht . . .", der uns sehr lebendig das Bild vor Augen führt, wie sich die Leute von allen Seiten an Petrus herandrängen und die neugierige Frage an ihn richten.
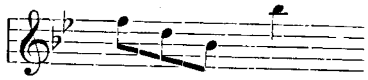
Besonders aber der Spottchor muß als Kabinettstück feinster musikalischer Charakterisierungskunst gelten, für das wohl kaum ein Seitenstück in den übrigen Werken Bachs zu finden ist. Er hat eigentlich den Charakter eines Tanzliedes, eines Reigentanzes: im lustigen Durcheinander ziehen die einzelnen Stimmen des Chores aneinander vorüber, bis sie sich bei dem übermütig jauchzenden Ruf:



zusammenfinden, der bald darauf um einen Ton höher wiederholt wird. Noch mehr Uebermut und Ausgelassenheit verrät die Stelle im Baß mit dem Sext- und Septimensprung und dem komischen Triller:



Auch das Orchester trägt Wesentliches zur Schilderung der Szene bei: Während sich der Baß darauf beschränkt, den Tanzcharakter durch Festhalten einer gleichmäßigen rhythmischen Bewegung in Vierteln oder Achteln zu unterstreichen, sprechen die Holzbläser eine deutliche Gebärdensprache (Kretzschmar). Zwei Motive treten hier auf; das eine ist unverkennbar eine sehr drastische, freche Geste:
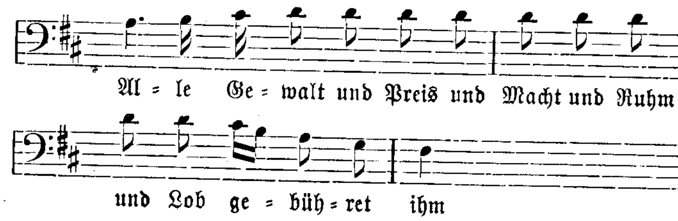


was allerdings erst dann deutlich zum Ausdruck kommt, wenn die Achtel staccato gespielt und das hohe b stark betont wird (sf). Das zweite Motiv:



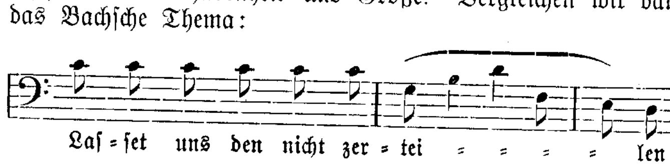
deutet Schweitzer als Verneigungsmotiv, weitaus zutreffender aber dürfte Scherings Deutung dieser Stelle als Gejohle sein (im Programmbuch des vierten deutschen Bach-Festes in Wien 1914).

Auffallend ist an diesem Chor die überaus gefällige Melodik, die ebenso wie der Tanzrhythmus doch eigentlich in schroffstem Gegensatz steht zu der tragischen Situation dieser Szene. Die sinnfällige Schönheit dieser Musik ist hier eben als Spott und Hohn, als grausame Ironie aufzufassen. Die gefällige Melodik ist hier also nicht um ihrer selbst willen da, Bach verfolgte nicht die Absicht, besonders „schön" zu musizieren, sondern er wollte damit einen starken Gegensatz schaffen, um den Ausdruck des Spottes zu erzeugen, was die Musik allein ohne außermusikalische Beziehungen nicht kann.

Diesen beiden Chören reiht sich als dritter der Chor der Söldner „Lasset uns den nicht zerteilen" an, der auch genrehaft wirkt ob der Behaglichkeit, mit der die Szene geschildert ist. Ueberdies ist er ein Stück feinsten Humors, nur kann der Humor hier in dieser Umgebung, in der Passion, nicht zur Geltung kommen. An anderer Stelle wäre er seiner Wirkung sicher. Das Humoristische liegt hier einerseits in der Tonwiederholung des ersten Taktes, anderseits in dem Melisma des zweiten. Bemerkenswert ist, daß der fünfmal wiederholte Ton ein für die jeweilige Stimmgattung relativ hoher Ton ist. Am Schluß von Händels Messias gibt es ein ganz ähnliches Thema:



Mit erhobener Stimme wird aller Welt der Ruhm des Allmächtigen verkündet. Das festgehaltene hohe d klingt hier wie weithinschallende Posaunenstöße. Die Einfachheit des Themas erscheint als Erhabenheit und Größe. Vergleichen wir damit das Bachsche Thema:



Es zeigt dieselbe Wiederholung eines hohen Tones und wirkt doch ganz anders. Auch hier wird offenbar etwas Bedeutungsvolles mit erhobener Stimme weithin schallend verkündet, aber wie der Text zeigt, handelt es sich um etwas für die Welt höchst Belangloses und in diesem Gegensatz zwischen der großen Gebärde und der nichtigen Sache liegt eben der Humor dieser Stelle. Die erhabene Einfachheit des Händelschen Themas

wird hier zur Einfältigkeit und Dürftigkeit. Dadurch, daß nur eine Stimme nach der anderen mit diesem ersten Takt immer auf einen hohen Ton einsetzt, wird die Aufmerksamkeit des Hörers auf diese sich wichtig gebärdende Nichtigkeit erst recht hingelenkt, wodurch der Humor nur noch gesteigert wird. Ganz ähnlich ist auch die bekannte Stelle in Lortzings „Zar und Zimmermann“: „Heil sei dem Tag . . . .“. Hier sieht man ganz deutlich, wie die gewollte Trivialität der Musik und des Textes die komische Wirkung erzeugt.
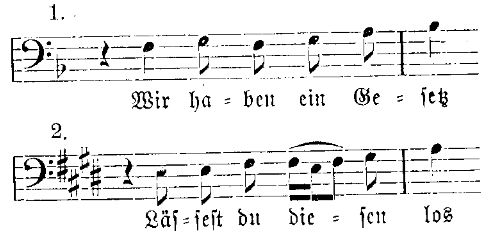
Wie schon erwähnt, trägt auch der zweite Takt des Bachschen Themas Wesentliches zur humoristischen Wirkung bei. Wieviel Gemütlichkeit und Biederkeit liegt nicht in dem behäbigen Aufstieg zur Quint und der fallenden Sext. Das Wort zerteilen verlangt eigentlich gar nicht ein so ausdrucksvolles Melisma und in diesem Gegensatz liegt auch ein feinhumoristischer Zug. Fast möchte man glauben, Bach habe mit diesem Thema ein Stück Biedermeiertum zeichnen wollen. Jedenfalls ist dieser Humor sehr fein und Bachs Charakterisierungskunst bewundernswert.

Es verlohnt sich auch, einen Blick auf die Struktur dieses Chores zu werfen, der zwar ausschließlich aus diesem mehr charakteristischen als musikalisch bedeutsamen Thema aufgebaut ist, aber trotzdem nicht im geringsten einförmig wirkt. Er ist deutlich in drei Teile gegliedert, deren jeder mit einer vollständigen Kadenz abschließt, der erste in e moll (Takt 24), der zweite in d moll (38) und der dritte in C dur. Während der erste und letzte sich in den engeren Grenzen der Haupttonart halten, sticht der mittlere durch fortwährendes Modulieren von diesen beiden stark ab. Die ersten Takte des Chores könnten die Engführung einer Fuge vorstellen. Das Thema erscheint abwechselnd als Dux und Comes in der tonalen Quintbeantwortung, wobei der Quartsprung vom ersten zum zweiten Takt des Dux beim Comes zur Quint wird, wie das in der Fuge üblich. Nach dieser ersten Durchführung des Themas wiederholt sich dasselbe in a moll und unmittelbar daran schließt sich die dritte Durchführung wieder in C dur, die also der ersten entspricht, nur ist die Reihenfolge der Stimmen geändert. Der zweite und der dritte Teil haben nur je zwei Durchführungen aufzuweisen, die in der Form des strengen Kanons erscheinen, und zwar im zweiten Teil als Kanon der Unterquint (e a d g und f b e a) und im dritten Teil als Kanon der Oberquart (d g a e und e a d g). Also auch dieser Chor ist sehr klar und übersichtlich gegliedert, die Symmetrie aber kommt hier in der Harmonik zum Ausdruck, wie das Schema zeigt:
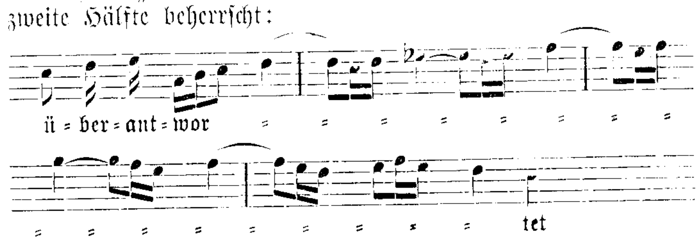
A			B		C	
1. Durchfg.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
T	Tp	T	modulierend		T	T

Wenn Bach in der Johannes-Passion einzelne Chöre zweimal mit verschiedenem Text verwendet hat, so wird heute niemand mehr zweifeln, daß er das getan hat, nicht um sich die Arbeit zu erleichtern oder aus Eile, sondern um eine gewisse Einheitlichkeit in das sonst zu bunte Vielerlei der Chöre zu bringen. Am deutlichsten zeigt sich dies bei dem kurzen viertaktigen Sätzchen gleich zu Beginn: „Jesum von Nazareth“. Hier ist offenbar der instrumentale Teil mit der charakteristischen Sechzehntelfigur der Violinen der wichtigere, denn bei den späteren Wiederholungen erscheint der orchestrale Teil im Wesentlichen unverändert, der Chor aber ist jedesmal dem neuen Text entsprechend ganz geändert und dem Orchester angepaßt. Der Rahmen bleibt, aber das Bild wird ausgewechselt. Pirro hat darauf hingewiesen, daß dieses Sätzchen gerade immer an den Hauptmomenten der Handlung erscheint (Gefangennahme, Verurteilung durch das Volk, Verurteilung durch die Priester), und darum dürfte auch seine Deutung der zackigen Begleitungsfigur als Leitmotiv des Hasses gegen Jesus berechtigt sein. Bei den übrigen zweimal verwendeten Chören hat Bach an den Singstimmen nichts Wesentliches geändert, nur den Text jedesmal genau angepaßt, und das ist ihm hier überall sehr gut gelungen, im Gegensatz zu anderen textlichen Umarbeitungen (z. B. im Weihnachts-Oratorium). Im Folgenden soll einmal der Versuch gemacht werden, die hier in Betracht kommenden Fälle miteinander zu vergleichen.
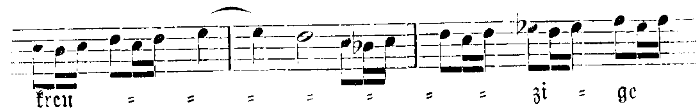
Dem Chore „Wäre dieser nicht ein Uebeltäter“ entspricht der folgende „Wir dürfen niemand töten“, doch ist nur die erste Hälfte des ersteren wieder verwendet, weil der neue Text nicht mehr verlangt. Die ersten und letzten Takte sind neu hinzukomponiert. Bemerkenswert ist, daß der zweite Chor von d moll nach a moll, also eine Quart tiefer, verlegt ist und daß die Mittelstimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktav vertauscht werden, die nun fortwährend in hoher Lage beschäftigt sind. Dadurch treten sie auffallend hervor, während der Sopran und der Baß fast verschwinden. Die Oberstimme hat jetzt meist der Alt. Dies alles, die tiefere Tonart, die hohe Lage der Mittelstimmen, das Dominieren der dunklen Altstimme führt eine vollständige Aenderung des Gesamtkolorits herbei und steigert die Leidenschaft des ersten Chores geradezu zum Dämonischen. Dazu kommt dann noch, daß das Orchester, das im ersten Chor den Singstimmen bloß als Stütze dient, hier selbständig geführt ist und den blindwütigen Fanatismus des Volkes in Gestalt des schon erwähnten, jenem viertaktigen Sätzchen entnommenen Haßmotives in hellen Flammen auflodern läßt. Mit genial einfachen Mitteln erreicht Bach hier eine gewaltige Steigerung des Ausdruckes. Die Wiederholung des Kreuzigungschores bietet nichts Bemerkenswertes. Nur geringe, aber doch sehr charakteristische Aenderungen zeigt der Chor „Wir haben ein Gesetz“ in der zweiten Fassung:



Die erste Fassung klingt wirklich wie ein Gesetz, starr und unbeugsam. Man beachte, welches Gewicht dem ersten Viertel („Wir“) innewohnt und welche Bestimmtheit in den Sekundschritten der Achtel liegt, die in gleichmäßigem Rhythmus dahinschreiten. Bei der zweiten Fassung ist das erste Viertel in zwei Achtel aufgelöst und die gleichmäßige Achtelbewegung durch einen Mordent durchbrochen. Dadurch verliert das Thema in der zweiten Fassung seine Starrheit, es erscheint belebt und verrät eine gewisse Erregung. Es hat also doch einen anderen Charakter angenommen, und darum ist auch ein beschleunigtes Tempo hier ganz am Platze. Der Rhythmus des Mordents  findet sich auch bereits in den früheren Chören, so in dem Chor: „Wäre dieser nicht ein Uebeltäter“, wo er die ganze zweite Hälfte beherrscht:



und dann im Kreuzigungschor:



Man kann wohl mit Recht in diesem Motiv einen Ausdruck der Volksleidenschaft erblicken.

Unbegreiflich scheint es, daß Bach für die ernste Vorstellung der Priester: „Schreibe nicht der Judenkönig“ die Musik des Spottchores verwendet hat, denn es besteht wohl kein Zweifel, daß Bach damit einen Fehlgriff getan hat. Spitta und Schweitzer haben sich vergeblich bemüht, eine plausible Erklärung dafür zu finden, und doch liegt des Rätsels Lösung ganz nahe. Man muß sich nur daran erinnern, daß Bach sich bei der Harmonisierung eines Chorals gerne durch ein einzelnes Wort des Textes, das ihn gerade anregt, bestimmen läßt, ihn danach

zu charakterisieren, oder daß er mitunter auch z. B. das Wort Freude durch eine freudige Koloratur hervorhebt, obwohl das Wort an jener Stelle nur im negativen Sinne gebraucht ist. So hat er sich offenbar auch hier durch den Spottnamen „Judenkönig“, weil das Wort auch im Text des zweiten Chores vorkommt, verleiten lassen, das Ganze nach dem einzelnen Wort zu charakterisieren. Damit wird dieser Mißgriff wohl psychologisch erklärt, aber nicht aus der Welt geschafft. Quandoque dormitat bonus Homerus.

Parsifal und Christentum.

Von Max Seiling (Speyer).

In dem ausgezeichneten, eine Sammlung von Vorträgen enthaltenden Buche „Zeitfragen und Zeitaufgaben“ von Erzbischof M. v. Faulhaber findet sich befremdlicherweise ein Ausfall auf R. Wagner, der nicht unwidersprochen bleiben darf. Der sonst so kenntnisreiche Verfasser sagt nämlich am Schluß seines Vortrages über Calderon (S. 86): „Auch moderne Schriftsteller machen Anleihen aus der Bibel, nur zu oft aber in einer Weise, daß die biblischen Ideen und Gestalten zu Karikaturen verunstaltet werden, nicht viel besser als im Koran, den man den Affen der Bibel genannt hat. Wenn in Wagners ‚Parsifal‘ der Mensch als Erlöser, nicht als Erlöster erscheint, wenn in Paul Heyses ‚Maria von Magdala‘ die Welterlösung vom Ja oder Nein eines mit seiner Ehre hausierenden Mädchens abhängig gemacht wird, so ist darin die Erlösungsidee der Bibel in das gerade Gegenteil verzerrt. Solche Bibeldichter möchte man auf den Knien bitten, die Bibel zu verschonen. Das sind biblische Etiketten ohne den Inhalt der Hl. Schrift, biblische Hülsen ohne den Kern der Bibel.“

Zunächst ist es nicht angängig, Wagner und Heyse als Bibeldichter in einem Atem zu nennen, da es sich bei diesem um eine allerdings verfehlte Gelegenheitsdichtung handelt, während das Bühnenweihfestspiel die Krönung eines Lebenswerkes, die Vollendung einer künstlerischen Mission, die Darstellung des endgültigen Sieges bedeutet, wie er von den Helden der früheren Dramen noch nicht errungen werden konnte. Tristan und Wotan verneinen das Leben; Hans Sachs verneint es zwar nicht, resigniert aber; erst der wissend gewordene Parsifal bejaht es, da sein Verhalten in der Verführungsszene mit einer Aufforderung zur absoluten Keuschheit nichts zu tun hat. Parsifal, der spätere Vater Lohengrins, hat lediglich dem sündigen, auf bloße Sinneslust abgesehenen Liebeswerben zu widerstehen. Daß Parsifal ein Lebensbejaher ist, offenbaren uns nicht zum wenigsten auch die ihm zugeteilten musikalischen Themen.

Parsifal ist sodann aber gar keine biblische Gestalt. Ein Erlöser ist er nur im Sinne eines Befreiers, der infolge seiner Tat, der Zurückgewinnung des heiligen Speeres, den auf dem Gralsgebiet lastenden Bann bricht. Wie sehr er sich im biblischen Sinne vielmehr als Erlöster fühlt, beweist schon sein Ausruf:

„Erlöser! Heiland! Herr der Huld!
Wie büß' ich Sünder solche Schuld?“

Auch sagt er zu Kundry: „Die Taufe nimm und glaub' an den Erlöser,“ gleich wie er selbst kurz vorher von Gurnemanz der „Erlöste“ genannt wird.

An einer anderen Stelle seines Buches sagt der Erzbischof: „Die Kunst soll unsern Gott im Tabernakel mit anbeten“. Nun, würdiger und vollkommener als im „Parsifal“ kann dies wahrlich nicht geschehen. Daß das Weihfestspiel, das im Hinblick auf seinen heiligen Charakter nach dem Willen seines Schöpfers nur in Bayreuth zur Darstellung bestimmt war, in der Tat eine großartige Verherrlichung des Christentums ist, muß auch deshalb betont werden, weil verschiedentlich (namentlich von Artur Drews, dem bekannten Verfasser der „Christus-Mythe“) behauptet wurde, das Werk habe ein indisch-buddhistisches Gepräge, insofern der Held sich selbst erlöse, während der Gedanke der Fremderlösung durch Christus, d. h. die göttliche Gnadenwirkung fehle, indem das Christliche dabei überhaupt nur dekorativer Natur sei. Eine solche Behauptung kann man nur aufstellen, wenn man mit einem Vorurteile an die Dichtung herantritt, sie nur oberflächlich betrachtet und — was die Hauptsache ist — kein Verständnis für die Sprache der Musik hat. Es ist nämlich vorzugsweise der Musiker, der uns mehrmals zu verstehen gibt, daß der Sieg Parsifals nur unter der Mitwirkung der göttlichen Gnade errungen werden konnte, der uns immer wieder in die christliche Gedankenwelt versetzt und daran erinnert, daß es sich sogar um die „stete heimliche Anwesenheit des Erlösers“ (H. v. Wolzogen) handelt. Im Vergleich damit sind die buddhistischen Momente von ganz untergeordneter Bedeutung: die Heiligkeit der Tiere, der Umstand, daß Klingsor an den buddhistischen Teufel Mara erinnert, sowie die Anklänge an die Doppellehre von Reinkarnation und Karma, wie sie namentlich zum Ausdruck kommt, wenn Gurnemanz von Kundry sagt: „Hier lebt sie heut — vielleicht erneut, zu büßen Schuld aus früherem Leben.“

Die wichtigsten musikalischen Zeugnisse für die christliche Gedankenwelt sind nun die folgenden: Wenn der von Klingsor geschleuderte Speer über Parsifals Haupt schweben bleibt, vernehmen wir dreimal das Gralsmotiv, d. h. den musikalischen Ausdruck für die göttliche Gnade, für den Anteil der „Liebe von oben“, wie Goethe sich im „Faust“ ausdrückt. Die Tatsache dieses Wunders wird uns sodann im dritten Akt vom Musiker dadurch bestätigt, daß nach den auf die Speergewinnung sich beziehenden Worten des Gurnemanz: „O Gnade! Höchstes Heil! Heilig hehrstes Wunder!“ jenes, das wunderbare Geschehen überhaupt charakterisierende Thema erklingt, das wir erstmalig vernehmen, wenn Gurnemanz im ersten Akt erzählt: „Ihm (Titurel) neigten sich in heilig ernster Nacht dereinst des Heilands selige Boten,“ und das wieder auftritt, nachdem Parsifal am Schlusse verkündet hat, daß er den heiligen Speer zurückbringe. Ferner erklingen in den Schlußtakten des Werkes die beiden, sich auf den Sieg des Helden beziehenden Motive: das Gralsmotiv (und zwar dieses zuerst) und das Siegesmotiv Parsifals, wodurch mit vollem Orchester noch einmal verkündet wird, daß die Tat Parsifals nur unter der Mitwirkung der göttlichen Gnade gelingen konnte.

Des weiteren läßt das so bedeutsame Motiv der Heilandsklage allein schon erkennen, daß das Christliche im „Parsifal“ denn doch etwas mehr als ein dekoratives Element ist. Dringt dieses gehaltvolle Motiv mit wachsender Stärke dreimal an unser Ohr, wenn Gurnemanz und Parsifal auf ihrer Wanderung sich der Gralsburg nähern, so steht es unter den die Tempelszene beherrschenden Motiven mit an erster Stelle. Am ergreifendsten vernehmen wir diese Klage im zweiten Akt nach Kundrys Worten: „Ich sah — Ihn — und — lachte . . . da traf mich sein Blick.“ Es war, wie uns die Musik sagt, ein Blick voll mild-erhabener Wehmut und allumfassender Liebe, ein Blick, der Kundry Erlösung verhieß, weshalb sie fortfährt: „Nun such' ich ihn von Welt zu Welt, ihm wieder zu begegnen.“ Muß ihr dies zwar versagt bleiben, so erkennt sie doch später, bei der Taufe, in Parsifal des Heilands Sendboten, der ihr den Weg zur Erlösung gezeigt hat.

Eine ähnliche Rolle wie die Heilandsklage spielt das schwerwiegende Karfreitagsmotiv. Vernehmen wir es hauptsächlich im dritten Akt, der bezeichnenderweise am „höchsten Schmerzenstage“ spielt, so findet es sich doch auch schon im ersten und zweiten Akt angedeutet: dort bei Gurnemanz' Worten: „. . . die heilig edle Schale, darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floß“; hier, nachdem Kundry die Schilderung ihrer Begegnung mit dem Heiland begonnen: „Ich sah Ihn.“

Am häufigsten tönt uns das Gralsmotiv entgegen, weil eben der Gral, dies hehrste Symbol des Christentums (insofern er bei Wagner die mit dem Blute des Erlösers gefüllte Abendmahlschale ist), im Mittelpunkt der Handlung steht. Nebenbei bemerkt, wenn man sich wundern wollte, daß dieses Motiv, im Gegensatz zum Schwan-Motiv, hier anders klingt als im „Lohengrin“, so wäre zu bedenken, daß der Gral sich dort in unnahbarer Ferne befindet, während wir ihn hier erschauen dürfen, weshalb der musikalische Ausdruck reicher sein und un-

mittelbarer wirken muß. Letzteres kommt auch durch die warme Tonart As dur zur Geltung, während das A dur des Lohengrin-Grales, wie das bei Wagner auch sonst vorkommt, einen geheimnisvollen Charakter hat. Uebrigens haben die beiden Gralsmotive das wichtigste Moment, den Ausdruck für die segenspendende Kraft, gemeinsam; ihr entspricht nämlich das Folgen des f moll-Akkordes auf As dur, bezw. des fis moll-Akkordes auf A dur.

Von den harmonischen Umbildungen, welche die drei ersten Akkorde des Gralsmotives im „Parsifal" erfahren, sind zwei besonders bemerkenswert. Der einen begegnen wir im dritten Akt bei Gurnemanz' Worten: „. . . zu wissen nicht, daß heute der allerheiligste Karfreitag ist." Die drei Akkorde erklingen hier in ehrfürchtig-ernster Färbung zum Wort „allerheiligste". Wenn hier die Gralsakkorde dem Karfreitagmotiv unmittelbar vorhergehen, so ist damit auf die innige Beziehung zwischen dem Gral und dem Opfertod des Heilands hingewiesen. — Die andere bemerkenswerte Umbildung der Gralsakkorde vernehmen wir nach Amfortas letzten Worten: „Von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral!" Die Musik sagt uns da, daß der Gral unter der Amtswaltung Parsifals leuchten wird, und zwar mit erhöhtem Glanze; denn die gleiche harmonische Wendung tritt auf, wenn der Gral, nachdem der neue, würdige König sein Amt angetreten, zu leuchten beginnt. Dies muß geschehen (wie es denn in der Partitur auch vorgeschrieben ist, aber nicht überall beachtet wird), wenn das Gralsmotiv im religiösen Es dur einsetzt. —



Richard Wagner.

Das oftmalige Vorkommen des Liebesmahl-Themas und des Ausdruckes für den durch Gnadenwirkung eintretenden Glauben sind weitere Belege für den christlichen Charakter des Werkes.

Daß die Handlung sich in der christlichen Gedankenwelt bewegen wird, verspricht uns endlich das Vorspiel, insofern es sich ausschließlich auf das Christus-Ereignis bezieht. Dieses Vorspiel besteht aus zwei Teilen, die sich sehr deutlich voneinander abheben. Der erste Teil steht im Zeichen der drei, sich teils mittelbar, teils unmittelbar auf den Gral beziehenden Motive: des Liebesmahlspruches, des eigentlichen Gralsmotives und des Glaubensthemas. Im zweiten Teile erleben wir nichts Geringeres als das bittere Leiden des Gekreuzigten und der durch das vergossene Blut herbeigeführten Erlösung. Diese Auffassung ergibt sich nicht nur aus dem Vorkommen der betreffenden Stellen im Drama, sondern sie findet sich auch in des Meisters programmatischer Skizze, wo es heißt: „Aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Oelberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet, die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend."

Abgesehen von diesen musikalischen Zeugnissen, wird der christlichen Gedankenwelt noch dadurch Rechnung getragen, daß die Wunde des sündigen Amfortas nur mit dem Speere geheilt werden kann, der in das Blut des Erlösers getaucht ward.

Hand in Hand mit der künstlerischen Verherrlichung des Christentums geht das christliche Bekenntnis des Denkers Wagner; denn „Parsifal" ist nichts anderes als die künstlerische Gestaltung dessen, was der Bayreuther Meister in seinen Aufsätzen über „Religion und Kunst" ausgeführt hat. Es genügt, aus diesen bedeutsamen Betrachtungen die folgende Stelle anzuführen: „Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand sich noch so friedsam gestalten, immer wird uns . . . die ungeheure Tragik dieses Weltendaseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben." In Uebereinstimmung damit stehen mündliche Aeußerungen des Meisters, wie sie uns von H. v. Wolzogen in seinen „Erinnerungen an R. Wagner" (Reclam) überliefert worden sind, wie z. B. der bedeutsame Satz: „Alle anderen brauchen des Heilands; Er ist der Heiland." Mit seinem Bekenntnis zum Gottmenschen bildet Wagner unter den großen Geistern der neueren Zeit, selbst einen Goethe weit hinter sich lassend, eine herzerquickende Ausnahme.

Daß man auch als katholischer Priester von „Parsifal" eine andere Auffassung haben kann als der Münchner Erzbischof, beweist der diesem befreundet gewesene große Kanzelredner P. Bonaventura, indem er, wie Donders in seinem Lebensbild des unvergeßlichen Dominikaners berichtet, einen Lieblingsgedanken seines Lehrers, des Professors Fr. X. Kraus, aufnahm und in seinen Predigten und Reden immer wieder vortrug: „Wenn wir richtig zählen, hat das menschliche Genie sich fünf- oder sechsmal auf die höchste Höhe geschwungen, auf den Punkt, von welchem der tiefste Blick in die Weltgeschichte und in die Seelengeschichte jedes einzelnen möglich ist. Dies geschah im ‚Gefesselten Prometheus' von Aeschylus, im ‚Parzival' Wolframs v. Eschenbach, in Dantes ‚Göttlicher Komödie', in Shakespeares ‚Hamlet', in Goethes ‚Faust' und, mit geringerem Maße von Ursprünglichkeit[1], im ‚Parsifal' von R. Wagner. . . . Die gewaltigsten Heroen des menschlichen Gedankens treten mit den gewaltigsten ihrer Schöpfungen huldigend vor die Krippe von Bethlehem."

Hans Sommer.

Von Ernst Stier (Braunschweig).

Wenige Sterbliche können auf ein so reich gesegnetes Leben wie der Braunschweiger Altmeister der Tonkunst zurückblicken; „so frisch blüht sein Alter wie greisender Wein," daß ihn die nimmer rastende Schaffenskraft ebenso verehrungswürdig macht wie sein ungebrochener Lebensmut. Er kennt weder Gereiztheit noch Weltverachtung, die mit den Jahren gewöhnlich zunehmen; keinerlei Widerstände bedrohen die ruhige, stete Tätigkeit, von ihm gilt vielmehr Goethes Wort: „Was man in der

[1] Hinter dieser Einschränkung verbirgt sich offenbar der weitverbreitete Irrtum, daß Wagner aus der Quelle Wolfram geschöpft habe, während dieser bestenfalls den Rahmen zu einer ganz selbständigen, gedankentiefen Dichtung geliefert hat, deren Ursprünglichkeit durch das Hinzutreten der Musik — und welcher Musik! — noch wesentlich erhöht wird.

Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle." Wissenschaft und Kunst vereinigt er in schönster Weise, verfolgt die Erscheinungen auf den verschiedensten Gebieten auch des praktischen Lebens von der hohen Warte des Denkers mit regster Aufmerksamkeit und sucht sie künstlerisch zu gestalten. Er diente niemals dem rasch wechselnden Geschmack, ließ sich von den Augenblickserfolgen des Verismo ebensowenig wie durch den Impressionismus oder die Anstrengungen der neuesten Zeit beirren, sondern erwartet, wie einst Liszt, seine Zeit. Wer weiß, ob die launische, eigensinnige Göttin Mode ihm die Gunst nicht noch zuwendet?

Dies Wesen, nahe verwandt mit dem seines Landsmanns Wilh. Raabe, ist das Ergebnis des niedersächsischen Stammes und seiner engeren Heimat, der alten Hansa- und Löwenstadt an der Oker. Nur aus dieser Umgebung und seiner Zeit muß der Tondichter beurteilt werden. Natürlich sind ihm Grenzen gesetzt, wenn andere durch Kraft und Großartigkeit des Entwurfs, durch leidenschaftliche Glut des Ausdrucks oder duftigen Hauch der Einzelheiten mehr reizen, so wird man bei näherer Bekanntschaft und liebevoller Beschäftigung mit seinen Werken, die den Kenner mehr erbauen als die Menge fortreißen, Hans Sommer als treuen, willensstarken, echt deutschen Künstler lieben und verehren! Die mittelalterliche Poesie der Vaterstadt, gepaart mit tüchtigem Bürgertum der Gegenwart, beeinflußte ihn so, daß er Schwärmerei für alles Schöne mit peinlicher Gewissenhaftigkeit in jeder übernommenen Pflicht verbindet.

Sein wechselvolles Leben brauche ich nur kurz anzudeuten, weil der Tondichter in Heft 13 des Jahrg. 1918 auf Wunsch der Schriftleitung über seinen künstlerischen Werdegang ausführlich berichtet hat. Ergänzend sei nur erwähnt, daß der Knabe nach kurzem Aufenthalte in Wien, wohin sich die Mutter mit dem rühmlichst bekannten Optiker von Voigtländer wieder verheiratet hatte, nach Braunschweig zurückkehrte und dem Wunsche der Eltern seine Neigung zur Musik opferte, um in Göttingen Mathematik und Physik zu studieren. Er wurde später Professor an der hiesigen polytechnischen Hochschule und führte als Rektor derselben nicht nur die Verhandlungen über den monumentalen Neubau, sondern auch über die Gleichberechtigung mit den preußischen Anstalten. Seine Verdienste um den neuen Lehrplan, den Lehrkörper, die Verwaltung, gehören ebensowenig hierher als die wissenschaftlichen und literarischen Arbeiten oder die bahnbrechenden dioptrischen Untersuchungen, deren Berechnungsmethode noch heute gebräuchlich ist. Die Gesundheit litt dabei jedoch so, daß ihm auf seinen Wunsch der Abschied als akademischer Lehrer gewährt wurde. Mit Nietzsche konnte er sagen: „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker." Körper und Geist erholten sich rasch, frische Tatkraft regte sich wieder, und die vernachlässigte Kunst trat nun in ihre Rechte. Die Tochter des bekannten Sängers Karl Hill reichte ihm die Hand zum Ehebunde, nahm ihm alle Sorge ab, befreite ihn vom Alltäglichen und gründete ihm in Berlin ein Heim, das er später nach Weimar verlegte, wo er mit Liszt, R. Strauß, Lassen u. a. in anregenden Verkehr trat. Er fand also die Einsamkeit, die, wie Goethe an Humboldt schreibt, dazu gehört, um in die Tiefe der Kunst zu dringen und die tiefe Kunst im eigenen Herzen aufzuschließen; freilich keine absolute Einsamkeit, sondern in einem lebendigen, reichen Kunstkreise. Nach gründlichen Studien bei Marx (Berlin) und Mewes (Braunschweig) erschien ein Liederheft (Kollektion Litolff), das ermutigenden Erfolg hatte; bedeutende Sänger, wie Hill und Gura, nahmen viele Nummern in ihre Vortragsfolgen, so den Ruf des Tondichters verbreitend.

In der Geschichte des Liedes wird Sommer für alle Zeiten einen Wendepunkt bilden, denn er übertrug Wagners Kunstprinzip methodisch auf die Lyrik; die Deklamation wurde dadurch ausdrucksvoller, die Polyphonie vertieft und gesteigert. Dabei wahrt er stets seine Eigenheit, findet für das Einfache, Innige, Heitere ebenso wahre Töne wie für das Großartige, Leidenschaftliche, Pathetische: so gestalten sich manche Lieder zu kleineren Szenen und Dramen, dank der glücklich gewählten charakteristischen Motive. Die Balladen erinnern an Loewe, Armbruster hielt in London und andern Städten Englands Vorlesungen über „Two German Song-writers, Loewe and Hans Sommer". Die Begleitung setzt natürlich wie beim Sänger tiefes musikalisches Verständnis voraus; Einzelheiten mögen anfechtbar sein, das günstige Gesamturteil wird dadurch aber nicht geändert, denn auch hier gilt die Horazische Wahrheit: „Verum, ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis."

Aus jedem Hefte des reichen Liederschatzes sind einzelne Nummern fast volkstümlich geworden, aus den Rattenfänger-Liedern (3 Hefte Op. 2) „Rothaarig ist mein Schätzelein", aus Der wilde Jäger (Op. 3) „Im Grase taut's", aus Hunold Singut (3 Hefte) „Stell' dich ein", aus J. Wolffs Tannhäuser „Du zähltest wohl die Regentropfen", aus den Balladen und Romanzen „Odysseus", aus den Sappho-Gesängen von Carmen Sylva, denen von Eichendorff, V. v. Scheffel, Gottfr. Keller u. a. ließe sich die Zahl beliebig vermehren, dem Geschmack des Sängers soll aber nicht vorgegriffen werden: „Wer suchen will im wilden Tann, manch Waffenstück noch finden kann, ist mir zu viel geworden."

Wichtiger wurden dem Künstler aber die Bühnenwerke, in denen er sich, geblendet von der spannenden Handlung, dem unmittelbaren Ausdruck und der poetischen Wirkung, dem Musikdrama Wagners streng anschloß und dem Vorbilde Kurwenal-Treue bewahrte. Hans v. Wolzogen stand bei Bearbeitung der Texte mit Rat und Tat zur Seite. Lorelei, ein Bühnenspiel in drei Aufzügen nach einer Dichtung von Gurski, zeigt deutlich das Muster in den Versen:

„Wogende Welle, schwinde und schwelle!
Heb' dich zur Höhe! Dort dich umwehe
Wiegend der Wind leise und lind!"

Das Lied der Zauberin am Rheine wurde dem Komponisten jedoch ebenso gefährlich wie dem Schiffer, wie M. Bruch und Mendelssohn. Die Titelheldin Lore ist ein Halbgeist wie Undine, Hans Heiling und Melusine; die Mutter, eine Rheintochter — der Vater ist ein Erdenkönig —, hatte das Kind nach der Geburt auf dem Felsen verlassen, wo es von einer Wirtsfrau gefunden und gerettet wurde. Die heranwachsende Jungfrau liebt einen Fischer, dem sie später aber einen Ritter vorzieht, der seine Gunst einer plötzlich auftauchenden niederländischen Prinzessin schenkt, die sich als Lores Mutter entpuppt und ihr den Geliebten abspenstig macht, um Lore wieder für das Wasserreich zu gewinnen. Dies gelingt ihr nur zu gut, denn die Betrogene sucht den Tod in den Wellen; am Schluß lockt sie den vorüberfahrenden Ritter mit Heine-Silchers Lied — und sein Boot zerschellt. Voll Mitleid läßt sie den treuen Schiffer ungefährdet weiterrudern und wird zur Strafe für den gebrochenen Eid in Stein verwandelt. Die Mittel sind ungeschickt gewählt, die Motive laufen wirr durcheinander: das Ganze befriedigt nicht. Wie die Sonne aber süßes Wasser aus dem bitteren Meere saugt, so verklärt die Musik die dramatische Unklarheit, offenbart malende Kraft, wahrt ihre Selbständigkeit und gipfelt in den Liedern bezw. Nixengesängen voll volkstümlicher, leichter, melodischer Erfindung und geistreicher Begleitung. Die Gerechtigkeit erfordert, die kleinen Mängel nicht zu verschweigen. Das Ganze ist mehr eine Zusammenstellung geistreich verbundener Märchenbilder als ein Drama mit fortreißender Handlung. Auch in den folgenden Werken „Saint-Foix", ein heiteres Bühnenspiel, Text von H. v. Wolzogen, „Der Meermann", eine nordische Legende, Dichtung von demselben, „Münchhausen", ein Schelmenstück v. F. Graf Sporck, H. v. Wolzogen und Hans Sommer, „Augustin", ein Fastnachtsspiel von H. v. Wolzogen „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neiße", „Riquet mit dem Schopf" und „Der Waldschratt", Texte von E. König bilden Dichtung und Musik in ihrer Gemeinsamkeit nicht immer die einheitlich organische Synthese, wohl aber steht auch hier das Erlösungsziel oft im Hintergrunde; endlich ruht in dem zweiten und letzten Werke Schopenhauers Romantik in Wagners Färbung über dem Ganzen. Die Lehre vom Willen, der eine Höherentwicklung zu fernen Zielen, Vervollkommnung

der Kultur oder Veredlung der Menschheit erstrebt, bildet den Grundton.

Der Form nach bedeutet Der Waldschratt einen Rückschritt, denn Sommer verwendet darin das Melodram, das von Wieland, Herder, Schiller und Wagner ebenso schroff abgelehnt, wie von R. Strauß, M. v. Schillings und E. Humperdinck (Die Königskinder) wieder gepflegt wurde. Durch die stete Unterbrechung erscheint die Musik in eine Reihe kleiner Sätze zerstückelt, die den dramatischen Schwung stören; das Märchenspiel mit seinen Alltäglichkeiten vertrug den Stil des Musikdramas nicht, denn das Wort bleibt das natürliche Ausdrucksmittel des Lebens; erst wo die Sprache aufhört, fängt nach Wagner die Musik an, weil sie allein das in der Rede unaussprechliche seelische Erlebnis wiedergibt. Das gesprochene Wort mündet geschickt in das Melodram und dieses wiederum in den Gesang; der Tondichter erfüllte also Goethes Forderung, die er gelegentlich der Aufführung seiner „Proserpina“ aufstellte, daß sich die melodramatische Behandlung in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren müsse. Die Themen sind melodisch, eigenartig, mit sicherer Hand entworfen, im Ausdruck edel und geistreich harmonisiert. Sommer zieht stets ruhige Klarheit blendendem Glanze vor; er würde lieber trocken erscheinen als gefällige Nichtigkeit streifen wollen. Von den Mittelstufen bildet Münchhausen die wichtigste, die gerade jetzt als höchst zeitgemäß den Bühnenleitern nicht warm genug empfohlen werden kann, weil sinnige Erheiterung dem Volke bitter not tut, und dieses in dem Zeitspiegel die Gier nach Gold nebst andern traurigen Folgen des Weltkriegs gebrandmarkt sieht. Der Anekdotenheld der Schelmenkomödie fußt auf Immermann, erscheint jedoch völlig modern; der Nußknacker kriecht aus dem Souffleurkasten und hält, wie Bajazzo, eine Rede an das Publikum, demgemäß knüpft die Musik an Leoncavallo an, bringt aber auch Anklänge an „Die Stumme von Portici“, den Jungfernkranz usw., die Zitate stets leitmotivisch oder symbolisch verwendend; denn Sommer, eine hingebende, sinnige Natur, die scharf beobachtet und im stillen viel erlebt, sieht im Individuellen stets das Allgemein-Menschliche und verleiht den mit unverkennbarer Liebe gezeichneten Helden die Poesie der Wirklichkeit: so wird jede seiner Opern zu einem in sich verklingenden, harmonischen Kunstwerke. Die meisten wurden in Berlin, München, Weimar, Braunschweig und vielen Stadttheatern erfolgreich aufgeführt.

Zu den Bühnenwerken gehört auch „Ludwig der Fromme“ (1726) des berühmten Braunschweiger Hofkapellmeisters Georg Caspar Schürmann, von Sommer bearbeitet und als Band 17 der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben. Den Weltkrieg verfolgte er mit jugendlicher Begeisterung, wie die drei Soldatenlieder für Männerchor (Op. 37) und drei Männerchöre (Op. 41, Kistner-Leipzig), sowie die Orchesterwerke „Durch Kampf zum Sieg“ und „Heil, Hindenburg!“ beweisen; denn mit seinem Freunde W. Raabe sagte er: „Vergeß ich dein, Deutschland, großes Vaterland, so werde meiner Rechten vergessen!“

Der Vollständigkeit halber seien endlich noch seine Verdienste um die Genossenschaft deutscher Tonsetzer erwähnt, die er mit Rich. Strauß, Max v. Schillings und Geheimrat Dr. Fr. Rösch begründete, und die sich mit jedem Jahre segensreicher erweist; leben heißt eben für unsern Künstler streben, und zwar redlich, gewissenhaft, wahrheitsliebend. Die rauhe Wirklichkeit der Gegenwart kann uns betrüben, peinigen, Güter und Leben bedrohen, aber das Gute, Schöne und Wahre nicht erniedrigen; noch im Zusammenbruch flammen uns auch in Sommers Werken Ideale auf und leuchten als hoffnungsvolle Sterne zu glücklicher Zukunft.

Ein Nachwort zu Palestrina.

Von Dr. G. Altmann (Frankfurt a. M.[1]).

Unsere heutige Musikkritik ist meines Erachtens großenteils auf demselben Standpunkt angelangt, der bezüglich der bildenden Kunst der herrschende ist und dort in erster Linie den geradezu katastrophalen Niedergang der modernen Malerei mitverschuldet hat — wie wir ihn in jeder neueren Kunstausstellung erblicken. Vielfach aus dem Stande der Berufsmusiker hervorgegangen, lassen sich die Wortführer der öffentlichen Meinung vorwiegend (bewußt oder unbewußt) von dem bekannten l'art pour l'art-Prinzip leiten, und ihre Fragestellung gegenüber einer Neuerscheinung richtet sich fast ausschließlich darauf, welcher Richtung der Autor angehört, was für technische Besonderheiten er bringt und welche Fortschritte (!), d. h. welche Zerstörung überlieferter Kunstwerte, das Werk aufweist (Aufbau ist ja nicht mehr „modern“!). Die Untersuchung des ethischen Wertes gilt als völlig überwunden, das Verhältnis zwischen Gegenstand und Stil wird ignoriert, und die Prüfung von Wohlklang und Gefälligkeit (die als „Kitsch“ gelten) spielt kaum noch eine Rolle. Meinerseits habe ich in einer 20jährigen kritischen Tätigkeit mich stets bemüht, die Erscheinungen der Kunst von der höheren Warte aus zu würdigen, auf die mich die Vereinigung von Kunst und akademischem Lebensberuf gestellt hat, und — neben den genannten Elementen — auch das der ästhetischen Freude in Betracht zu ziehen, dessen, wie ich vermeine, ein Kunstwerk nicht entraten darf. So bin ich nicht selten zu anderen Ergebnissen gelangt, wie die Mehrzahl der auf technische, artistische Probleme eingestellten Fachgenossen, glaube aber dabei, das natürliche Empfinden des nichtsnobistischen Publikums öfter auf meiner Seite gehabt zu haben als jene. Wenn ich mir nun zu der (Berliner) Aufführung des Palestrina ein Nachwort erlauben möchte, so geschieht dies einerseits, weil ich in den bisherigen Besprechungen das Eingehen auf die eben erwähnten Gesichtspunkte nur allzusehr vermißt habe, andererseits, weil ich, zehn Jahre lang von amtswegen mit der Pfitznerschen Kunst in unmittelbarster Berührung, mich zu einem Urteil über dieselbe wohl berechtigt fühlen darf. Die tatsächliche Besprechung des Werkes ist ja seitens der Kritik zur Genüge erfolgt; dennoch halte ich es nicht für überflüssig, diese in ideeller Hinsicht durch einige Bemerkungen zu ergänzen. —

Das Problem, die Figur des großen altitalienischen Tonmeisters musikdramatisch zu erfassen, scheint eigentlich fast unlösbar: Eine Oper im Palestrina-Stil zu schreiben geht nicht an, und den vorklassischen Kirchenmusiker die Tonsprache des Hypermodernismus reden zu lassen, sollte eigentlich einem Menschen von Stilgefühl ebenso unsinnig erscheinen, als wenn man ein Mozart-Drama mit Nibelungenmusik verfertigen wollte[2]. Nun wäre es ja auch ein falscher und unhaltbarer Standpunkt, daß ein Zeitalter nur mit der ihm eigenen Musik charakterisiert werden könnte; dennoch hat es mich wundergenommen, daß ein Künstler von der sonstigen Feinsinnigkeit Pfitzners die Aufgabe der Verbindung Palestrinascher Wesenheit mit moderner Empfindung nicht besser hat lösen können. Waltershausen hat in seiner „Richardis“ ein ähnliches Ziel mit Zuhilfenahme des Hymnus und durch archaistischere Färbung des gesamten Tonsatzes weit befriedigender

[1] Die knappe Fassung eines Artikels über einen Gegenstand, dessen ausführliche Erörterung eine Broschüre erforderte, bringt es mit sich, daß manches Gesagte vielleicht etwas unvermittelt und schroff erscheinen wird. Ich bitte daher, solches etwas „cum grano salis“ aufnehmen zu wollen, und hoffe später vielleicht in der Lage zu sein, den gesamten, prinzipiell sehr bedeutsamen, Fragenkomplex ausführlicher behandeln zu können. Der Verfasser.

Warum manche die Benutzung Schubertscher Musik zu einem Schubert-Drama zum Verbrechen stempeln wollen, habe ich nie begriffen, da dieselbe ehrlich und geschmackvoll erfolgt (z. B. ist — außer dem Scherz mit dem „Ständchen“ — keine Liedmelodie zu anderweitiger Vertextung mißbraucht worden, sondern nur indifferente Instrumentalthemen verwandt). Die unehrliche „Nachempfindung“ klassischer Motive halte ich für weit verwerflicher!

[2] In dem vielverlästerten „Dreimäderlhaus“ ist die analoge Frage in stilistisch vollendeter Weise gelöst.

erreicht; auch hätte das Streben geschmackvoller Dirigenten, reproduktiv Bachsche Strenge mit modernem Fühlen zu durchsetzen, in diesem Fall zur Lehre dienen können — wenn Pfitzner sich je belehren ließe! Hätte er sich z. B. durch Cornelius mehr beeinflussen lassen, als durch seine ganz einseitige Wagner-Epigonie, so wäre es ihm auch leichter geworden, das, worauf es ankam, die *Ausgeglichenheit*, zu finden. So hat stilistisch die Palestrina-Musik etwas Monströses: in ganz verschwindender Weise nur (I. Aktschluß) taucht die Ideenwelt des Helden auf, in Wahrheit ist es Pfitzner, der sich selbst verherrlicht, wie man ja wohl auch nicht mit Unrecht im Grundgedanken des Stückes, der „Tragödie (?) des Künstlers", den Verfasser selbst wiederfinden wird. Also: eine *gemäßigte* Modernität, eine Stimmführung gelegentlich strengen, archaisierenden Charakters, hie und da diskret mit Palestrinaschen Originalstellen durchsetzt, viele Konsonanzen in der Harmonik, den Geist katholischer Gläubigkeit über dem Ganzen schwebend — so stellt man sich etwa eine Vertonung des Textes vor, der übrigens manche Trivialitäten und Leitartikelwendungen gut entbehren könnte! (Vielleicht wäre sogar das *Oratorium* die geeignetste Form gewesen!) Daß diese Diskrepanz in München und Berlin seitens der Kritik so wenig empfunden worden ist, vermag ich schwer zu begreifen — ebensoschwer wie den Umstand, daß die katholische Kirche, die schon wegen weit geringerer Anstößigkeiten sich entrüstete, den Konzilakt nicht beanstandet hat. (Allerdings — Bischöfe pflegen die Opernhäuser nicht zu besuchen, und aus den Kritiken *konnten* sie sich *kein* richtiges Bild machen.) Zunächst wundert man sich schon über die Verirrung, ein solch konkretes historisches Ereignis in Musik zu setzen: Mir ist eigentlich aus der ganzen Literatur nichts Aehnliches bekannt, und es kommt mir vor, als ob man etwa die Kaiserkrönung zu Versailles, eine Reichstagssitzung mit Bismarck (als Heldentenor) oder gar die Friedenskonferenz veropern wollte. Doch auch diesen Widersinn schluckt die Mitwelt anstandslos herunter. Sodann muß ich gestehen, daß ich als Protestant tatsächlich es als abstoßend empfunden habe, wenn die Szene stellenweise direkt zirkusähnliche Züge annimmt und zum Schluß die Kardinäle mit Fäusten aufeinander losgehen! „Sehr komisch wirkte Herr X. als Bischof Y.," schreibt einer unserer angesehensten Rezensenten! Daß er gar nicht merkt, wie er mit diesem „harmlosen" Wort dem Stück, der Wiedergabe und — sich selbst ein vernichtendes Urteil spricht, ist für die ganze Kritiklosigkeit unserer Kritik außerordentlich bezeichnend! Die Krone der Geschmacklosigkeit aber ist es, daß Pfitzner seinen Palestrina — *Tenor* singen läßt! *Bis jetzt* — *das* ist allerdings ein Begriff, der Pfitzner chokiert und dem entgegenzuhandeln er sich als „originaler" Künstler verpflichtet fühlt — galt der Heldentenor in seinem leuchtenden Glanz als das Abbild vollsaftiger Jugend und Tatkraft, mit stark *erotischem* (sich bis ins Publikum erstreckendem) Einschlag. Tenorsingende Väter usw. wurden bisher nur für *komische* Zwecke verwandt. Halévy ist der einzige, der mit seinem Eleazar eine, auf jeden Feinfühligen scheußlich wirkende, Ausnahme macht, und Pfitzner schließt sich — mit gleichem Erfolge — gerührt an ihn an. Herrn Joseph Mann, dem vielüberschätzten stumpfen Tenor der Oper, kann man allerdings den Vorwurf jugendlicher Leuchtkraft nicht machen. Aber merkt denn wahrhaftig niemand, wie entsetzlich unmännlich, wie weichlich, wie wenig dem Charakter des würdevollen, reifen Künstlers entsprechend das ewige schwachbrüstige Falsett dieses Sängers wirkt? Kann sich z. B. jemand vorstellen, daß Hans Sachs (mit dem übrigens Pfitzners Palestrina hie und da einige Verwandtschaft zeigt) Tenor singt? Tut nichts; auch diese Stilwidrigkeit wird, wie die andern, widerspruchslos hingenommen. Dabei kann ich mich des Verdachts nicht erwehren, daß diese Stimmwahl die gleichen, recht äußerlichen Gründe zu haben scheint, wie bei dem Pariser Macher: der Heldentenor ist der Liebling des Publikums, der einer Rolle am ersten zum Erfolg verhelfen kann! Ich schließe diese Erwägung auch daraus, daß Pfitzner bei Aufführungen seiner „Rose vom Liebesgarten" überall darauf drängt, daß die Minneleide von der hochdramatischen Primadonna gesungen wird, obwohl es ganz sinnwidrig ist: die Walküre, die strahlende Vertreterin Walhalls und der Waberlohe, als zarte lichtscheue Waldelfe! Pfitzner aber glaubt das nicht. —

Was nun die rein *musikalische* Seite des Werkes betrifft, so möchte ich meinem Urteil die Bemerkung vorausschicken, daß ich Pfitzners künstlerischen Werdegang von Anbeginn mit Interesse und Sympathie verfolgt habe. Ich befand mich unter den ersten, die auf Grund des bei den großen Tonkünstlervereinsfesten von ihm Aufgeführten ihn als einen der Kommenden erkannten, die auf die intimen Schönheiten in seiner Lyrik und Kammermusik, auf das trotz allen Wagnertums Eigenartige in seinen Jugendopern hinwiesen. Aber gerade in seinen Straßburger Jahren, wo ich ihn, auch als Menschen, näher kennen lernte, trat in seinem Musizieren eine merkwürdige Wandlung ein. Sei es, weil nun die Gunst des Lebens ihm lächelte — man behauptet ja, daß erst aus den „häßlichen Nöten" die „schönen Noten" entstehen —, sei es, weil es ihm mißfiel, stets nur als der „Schumann-Eichendorff-Romantiker" zu gelten (die Welt liebt ja dies Abstempeln): Er begann anders zu schreiben, als ihm eigentlich „der Schnabel gewachsen" war, der grüblerische Hang, früher durch die Melodiefreude im Zaum gehalten, nahm mit dem Verzicht auf die letztere überhand, eine herbe, manchmal direkt asketische Weltfremdheit, ein absichtliches Anders-als-Natürlichsein-wollen trat immer mehr hervor und gibt schon den kleineren Werken seiner letzten Periode jenen Zug der Unrast, Unmelodik und Unerquicklichkeit, wie er in seinen neueren Liedern, großen Abschnitten des Klavierquintetts und der Violinsonate, und nun vor allem in dem Palestrina hervortritt, zur aufrichtigen Betrübnis der Freunde seiner *ursprünglichen* Kunst. Ich erkenne ohne weiteres an, daß rein musikalisch — wenn auch teilweise unstilgemäß (s. o.) — sich im Schlußabschnitt des I. Aktes und im II. (z. B. dem Vorspiel) Stellen von genialer Anlage, hoher Schönheit und prägnanter Fassung befinden, die den Künstler von Gottes Gnaden verraten. Aber was hilft selbst das, wenn, gerade im II. (Konzils-) Akt, plötzlich hüpfende Operettenmelodien auftauchen, das Rossinische Figaro-Motiv „Dort ist mein Laden" erklingt, und ausgedehnte Abschnitte völlig aus dem Rahmen der „Legende" fallen. Solche Musik paßt zu der doch immerhin erhabenen Idee eines Konzils, des höchsten Organs der katholischen Kirche, das der Glaube als vom heiligen Geist durchleuchtet ausgibt, wie etwa ein Straußscher Walzer in ein Hochamt der Peterskirche. Daß unsere heutige Kritik im rein Artistischen so befangen ist, um solche Stilwidrigkeiten überhaupt nicht zu bemerken (so wenn z. B. in Humperdincks vielfach so köstlichem „Hänsel und Gretel" ein Milchtopf unter Götterdämmerungsklängen umgeworfen wird, wenn Bruckner einen Lobgesang (Te deum) als Trauerode komponiert, von der Unfrohheit des Beethovenschen „schönen Götterfunkens" und andern Beispielen gar nicht zu reden), muß ich ihr zum ernstlichen Vorwurf machen, und dies trägt zu der heutigen „Konfusion in der Musik" sehr viel bei. So ist es auch die Ueberschätzung der Mache, die den Mangel an echter plastischer, fest umrissener und faßlicher Melodik, das trostlose Grau- in Grau-Malen, die melancholische Dickflüssigkeit in fast allen neueren Werken, den Mangel an Uebereinstimmung zwischen Vorwurf und Ausführung gar nicht wahrnimmt und den Protest gegen diese künstlerische Falschmünzerei unterdrückt. Nirgends noch habe ich es gebührend unterstrichen gefunden, wie wenig z. B. in Schillings' „Mona Lisa" — von einzelnen Anläufen abgesehen — die lebensfreudige Glut der Renaissance hervorleuchtet, mit wie unzulänglichem Ausdruck in dem unerhört dankbaren Opernstoff von Gräners „Theophano" die byzantinische Pracht und sinnliche Schwüle ausgemalt ist, wie trübselig in Braunfels' venezianischer Faschingsoper (der Titel ist mir nicht gegenwärtig) diese genußfrohe Welt geschildert wird usw. usw. Richard Strauß ist der einzige der Gegenwart, bei dem man, selbst bei Ablehnung seiner kakophonischen Exzentrizitäten, wahre, dem Gegenstand angemessene, stets andersartige (wie bei Wagner) musikalische Charakteristik findet, der die Grundgesetze jeglicher Musik, die greifbare Melodik, die wirksame Harmonik, den mitreißenden Rhythmus nicht jenem unendlichen Ineinandergewimmel

anfangs- und endeloser Tongebilde aufopfert, wie es in falsch verstandener Kontrapunktik das A und O der heutigen Tonsetzer bildet. „Motive" von solcher musikalischer Nichtsbedeutung und Unprägnanz lassen sich kilometerweise mit Leichtigkeit „erfinden", eine Kontrapunktik, die, fürs Auge „gelehrt" anzusehen, einfach jene Themen übereinanderschreibt, ohne nach ihrem Zusammenklang zu fragen, deren Akkorde fast unausgesetzt alle sieben Töne der Skala gleichzeitig enthalten, das ist gar keine Kunst, und mit dem gesamten Tonapparat einer allerersten Bühne schließlich irgend einen Klangeffekt zu erzielen — das kann jeder, der überhaupt Noten schreiben gelernt hat! In diesem Geiste ist nun tatsächlich der überwiegende Teil der Palestrina-Partitur verfaßt: Ein fortgesetztes, fast durchweg faßlicher Architektonik und Plastik entbehrendes Durcheinanderwühlen und -wimmeln unprägnanter Tonfolgen, ein fast unaufhörliches Verschmelzen aller Orchesterfarben, das schließlich jede wahre Farbe, jeden Glanz auslöscht, dazwischen auch ein Abreißen des allzustark gespannten Fadens, der dann in wirren, zerrissenen Fetzen herumflattert, das ist, wie bei den oben genannten Werken, das Wesen dieses jetzt anscheinend zur Alleinherrschaft gelangten Musizierens, mag sein Autor nun Pfitzner, Schreker, Gräner, Delius, Debussy, Schillings oder sonstwie heißen: Einer klingt wie der andere! In Wahrheit bereitet dies doch nur noch einigen Mitbekennern dieser Richtung, und solchen, die sich autosuggestorisch ins Schlepptau nehmen lassen, ein gewisses Vergnügen. Die Menge freilich, die urteilslosen Snobs, werden — wie figura docet — durch das furchtbare Verhängnis, sonst als „rückständig" angesehen zu werden, mitgenommen und zum Beifall hingerissen — den ja auch bei einem „Hundert-Mark-Billett" die Selbstachtung erfordert. Die bleierne Langeweile dieser „Kunst" nicht nur sich selbst, sondern auch anderen einzugestehen, setzt bereits ein Maß von Mut und Selbständigkeit voraus, das nur die wenigsten besitzen. Diesen den Rücken zu stärken, ihnen zu zeigen, daß es doch auch noch Sachverständige gibt, die solche Musik zwar verstehen (was freilich bestritten werden wird), aber dennoch mißbilligen, war der Zweck dieser Zeilen. Kann es denn einem ehrlichen Kunstfreunde zweifelhaft sein, wer auf dem rechten Wege war, ein Mozart, Weber, Wagner oder diese freudlosen Neuerer? Zeigt nicht R. Strauß, Thuille (allenfalls auch d'Albert u. a.), daß man auch modern sein kann, ohne die urewigen Grundelemente der Musik als überwunden zu verachten und nur ihre Zertrümmerung als „Fortschritt" anzusehen? Möge doch auch Pfitzner den Mut und die Lust finden, wieder der sein zu wollen, der er in seinen jungen Tagen war, wieder das Schillersche „Heiter ist die Kunst" — auch die ernste — in richtigem Sinne aufzufassen und zu befolgen. Dann möchte ich hoffen und wünschen, daß ihm Besseres gelingt, als diese trübe Selbstbeweihräucherung im Palestrina, und ich wäre der erste, der ihn auf einer sonnigeren Bahn freudig begrüßen würde. Allein solange der Areopag der Gegenwart auf fast allen Gebieten der Kunst das „Quäle dich und andere" als oberstes Gesetz ausgibt und das Publikum sich gedanken- und urteilslos (oder -feige) von solchen Ratgebern gängeln läßt, ist zu dem Aufstieg eines Zeitalters froher und frohstimmender Kunst (die wir gerade heute so nötig hätten!) wenig Aussicht, und meine Worte werden wohl als die des Predigers in der Wüste ungehört verhallen! —

* * *

Nachschrift der Schriftleitung. Wir haben diesen Ausführungen Dr. Altmanns die erbetene Aufnahme nicht verweigern wollen, obwohl sie sich mit unseren eigenen Anschauungen nicht an jeder Stelle decken. Sicherlich aber sind sie vielen unserer Leser aus dem Herzen gesprochen, enthalten grundsätzlich wichtige und erörterungswerte Angaben und scheinen uns im Ganzen wohl geeignet, einmal ernstlich durchdacht zu werden. Dies um so mehr, als Pfitzners Kunst, der ein Kreis einseitig urteilender Fanatiker nicht gerade in glücklicher Weise dient, eine vorurteilslose, sachliche Kritik durchaus zu ertragen vermag.

In der Vokalmusik schwankt die Bedeutung jedes notierten Tones in Beziehung zum Stimmgabel-a.

(Die gälisch-chinesischen Tonleitern. Die Viertelstonstimmung.)

Von Carl Eitz.

Die Bestrebungen der Tonkünstler, neue Teilungen der Oktave zu finden und gleichzeitig die Zahl der Instrumentaltöne zu vermehren, wollen nicht zur Ruhe kommen. Das Bestreben von Möllendorffs, Vierteltoninstrumente einzuführen, fällt in diese Richtung. Dem gegenüber sei hiermit zugegeben, daß tatsächlich im Musikbetriebe viel mehr Töne verwertet werden, als die temperierten Instrumente zu leisten vermögen, auch viel mehr, als wir notieren und benennen. In der Vokal- und Streichmusik kommen alle diese Töne zu ihrem Recht. Die temperierten Instrumente haben die Unterschiede der enharmonisch verwandten Töne, wie as und gis, verwischt. Die Notierung andererseits macht z. B. keinen Unterschied zwischen den zwei Tönen e, von denen der eine die vierte Quinte von c, der andere die große reine Terz von c ist. Setzen wir die Schwingungszahl des c = 64, so macht das e, welches 2 Oktaven tiefer liegt als die vierte Quinte von c, die sog. pythagoreische Terz e = 81 Schwingungen, aber das e als natürlich reine gr. Terz von c macht 80 Schwingungen. Beide Schwingungszahlen geben als Intervall das sog. syntonische Komma $^{81}/_{80}$, das etwa $^{1}/_{9}$ ganzen Ton beträgt. Man kann also sagen: Die Notierung vernachlässigt die syntonischen Unterschiede gleichnamiger Töne.

Wenn nun unsere temperierten Instrumente (Orgel und Klavier) weder die enharmonischen noch syntonischen Unterschiede der musikalischen Töne zum Ausdruck bringen können, so fällt für reine Streich- und Vokalmusik diese Einschränkung durchaus fort. In dieser Hinsicht befindet sich der Klavierspieler im Nachteil. Daß er das fühlen muß, ist selbstverständlich, und daß er sich deshalb Tasteninstrumente mit vermehrtem Tonmaterial innerhalb der Oktave wünscht, ist durchaus begreiflich. Der Anlaß zur Konstruktion derartiger Instrumente ist also vorhanden. Die Erbauung von Instrumenten in reiner Stimmung war die natürliche Folge. Jedes dieser Instrumente kann immer nur einen Ausschnitt aus dem unendlichen Gebiete der reinen Stimmungsmöglichkeiten geben. Die Firma Schiedmayer Pianofortefabrik Stuttgart hat nach meinen Angaben zwei verschiedene Ausführungen geliefert, die eine mit 36, die andere mit 104 in der Tonhöhe verschiedenen Tönen in der Oktave. Vierteltöne kommen dabei nicht vor. Diese Instrumente haben also zu den Vierteltoninstrumenten von Möllendorffs gar keine Beziehung.

Bei der Vierteltonstimmung sollen aber wunderbare Klangwirkungen zutage treten. Ob das der Fall ist, weiß ich nicht, ich habe noch keine Viertelstonmusik gehört. Die historische Entwicklung des Musikempfindens gibt wohl kaum irgend welche Anzeichen dafür, daß sie die Richtung auf die Viertelstonstimmung eingeschlagen hätte. Es handelt sich also um etwas durchaus Neues. Wir leben ja im Zeitalter der Ueberraschungen, wie Radium, Röntgenstrahlen, drahtlose Telegraphie usw. Jetzt kommt es nur darauf an, wie sich das musikalische Empfinden unserer besten Tonkünstler mit dieser neuen und wie schon gesagt angeblich reizvollen Stimmung abfinden wird. Die letzte Entscheidung in dieser Angelegenheit kann von irgend welchem wissenschaftlichen Standpunkt nicht fallen, sie steht allein den Tonkünstlern zu. Fast jede Neuerung auf musikalischem Gebiete zeitigt die sonderbare Tatsache, daß zwei Fragen gespenstergleich auf der Bildfläche erscheinen:

1. Wo liegt die Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz?
2. Läßt sich das absolute Tongefühl anerziehen, oder beruht es auf besonderer Veranlagung?

Zu beiden Fragen soll hier einiges gesagt sein. Zu der ersten Frage sei bemerkt: Wenn es das Phänomen der Kon-

sonanz nicht gäbe, so gäbe es auch keine Tonkunst. Trotzdem hat das Forschen nach der Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz für die Tonkunst bei weitem nicht die Tragweite, die ihr zugemessen wird. Es sei auf einige Tatsachen verwiesen.

Die vollkommenste Konsonanz liefern zwei Töne im Abstande der Oktave. Trotzdem sagt die Oktave musikalisch meist sehr wenig, für ungeübte Ohren verschmelzen beide in Betracht kommenden Töne zu einem einheitlichen Klang, ihnen klingen

I a: C und c im Zusammenklang wie C.

In reiner Stimmung, also wie sie ein Instrument in reiner Stimmung aufweist, dagegen nicht auf temperiert gestimmten Klavieren, verschmelzen auch

I b:	C c g	zu einem schwebungsfreien C-Klange, der wie ein Ton anmutet.
I c:	C c g c e	
I d:	C c g c e g b	
I e:	C c g c e g b $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$	
	usw. usw.	

Solche Klänge können deshalb leer und musikalisch bedeutungslos erscheinen. Aber man wird sie als Konsonanzen ansprechen müssen. Das überrascht besonders im Falle d und e, wo sich der konsonanten Klangmasse (C bis g) noch die von der Theorie als dissonant gekennzeichneten Töne $\bar{b}$ und $\bar{\bar{d}}$ zugesellen, ohne die Konsonanz zu stören. Um e, $\bar{b}$ oder $\bar{\bar{d}}$ wieder aus der Klangmasse herauszuheben, wird man sie in der Tonhöhe etwas übertreiben oder mäßigen. Die dabei entstehenden Schwebungen werden also bewußt als Kunstmittel verwertet.

Nicht nur am Reininstrumente, sondern auch am Klavier versuche man es mit der folgenden konsonanten Tonverbindung

I f: E und $\bar{c}$.

Sie wird wie eine Dissonanz klingen. In einem guten musikalischen E-Klange sind die Partialtöne E e h enthalten. Bei dem Zusammenklange E e h und c werden h und c miteinander dissonieren. Schlägt man also auf dem Klavier E und c gleichzeitig an, so fällt die Dissonanz h c tatsächlich kräftig ins Gehör. In den Fällen d und e haben wir festgestellt, daß dissonante Tonverbindungen wie Konsonanzen und im Falle f, daß konsonante Verbindungen wie Dissonanzen klingen können.

Gegenüber solchen Tatsachen ist die Frage nach den Grenzen zwischen Konsonanz und Dissonanz für die Tonkunst beinahe belanglos. Im Besonderen soll man nicht glauben, daß die Lösung dieser Frage für die Musikästhetik von grundlegender Bedeutung sei.

Wir kommen zu der zweiten, das absolute Tongefühl betreffenden Frage. Auch sie ist für die Tonkunst fast belanglos. Schon anfangs hatten wir nachgewiesen, daß es zwischen gleichnamigen Tönen syntonische Unterschiede gibt. Wenn wir von jemand verlangen, er solle die Tonhöhe des Stimmgabel-**a** angeben, so wird er bei hinreichender Begabung das können. Hier handelt es sich wirklich um eine genau definierte Tonhöhe, die nicht schwankt. Fordern wir aber, er solle c singen, so darf der Prüfling fragen:

II a: das temperierte c zum Gabel-**a**? oder

II b: die fallende reine große Sext zu $\bar{a}$? oder

II c: die um 2 Oktaven vertiefte dritte Quarte von a?

Das gibt wirklich drei in der Tonhöhe verschiedene c. Nachstehend geben wir die Unterschiede in Schwingungszahlen und in Bruchteilen der Oktave. Dabei ist **a** = 0 Oktave, $\bar{a}$ = 1 Oktave gesetzt.

a	c zu II c	c zu II a	c zu II b	a	
217,5	258	259	261	435	Schwingungen
0,000	0,245	0,250	0,263	1,000	Oktave

Bei dem gegenwärtigen Stande der Sachlage, die dadurch gekennzeichnet ist, daß sehr wenige Musiker mit den reinen Stimmungsverhältnissen vertraut sind, ist es wohl ausgeschlossen, daß sich ein mit absolutem Tongefühl begabter Mensch findet, der im Verhältnis zu $\bar{a}$ die drei $\bar{c}$ fehlerlos anstimmt oder unzweifelhaft sicher bestimmt. Dies ist aber einer der einfachsten Fälle, in anderen Fällen wird die Sache noch verzwickter. Ein Mensch, der in dieser Richtung allen Anforderungen genügte, könnte sich als Tausendkünstler produzieren und viel Geld verdienen. Für die Tonkunst aber springt dabei nichts Ersprießliches heraus. Der Einfluß, den der Besitz des absoluten Tongefühls für den Tonkünstler haben kann, ist somit von ganz engbegrenzter Bedeutung. — In unserem Falle würde der begabte Instrumentenspieler vielleicht das temperierte c (259) und der Sänger vielleicht das natürlich reine c (261) intonieren.

Wie sich schon in den einfachsten Gebilden die Verwicklungen steigern, soll an den gälisch-chinesischen Tonleitern gezeigt werden. Diese haben durch neuere Forschungen gegenwärtig wieder das Interesse der Theoretiker auf sich gezogen. Helmholtz bespricht sie in seinen Tonempfindungen (1877, Seite 425 ff.). Dabei stellt er ihre Abstimmungsverhältnisse fest.

Nachstehend sind die Leitern nach g a h d e transponiert wiedergegeben, die Schwingungszahlen nach der Normalstimmung berechnet und das Oktavenmaß in Beziehung auf a ermittelt. Das Gesamtergebnis bietet nachstehendes harmonische Schema, aus dem sich die gälischen Tonleitern entwickeln lassen.

e^{-1} 644,4 0,567	h^{-1} 483,3 0,152					
	g 773,3 0,830	d 580,0 0,415	a 435,0 0,000	e 652,5 0,585	h 489,4 0,170	
					g^{+1} 783,0 0,848	d^{+1} 587,2 0,433

e^{-1} und h^{-1} sind ein syntonisches Komma tiefer als e und h, deshalb ist $^{-1}$ als Kennzeichen hinzugefügt. Bei g^{+1} und d^{+1} bedeutet $^{+1}$ eine Kommaerhöhung im Verhältnis zu g + d. Nachstehend folgen nun die gälisch-chinesischen Leitern mit den Verhältniszahlen, wie sie Helmholtz angibt, mit den Schwingungszahlen und dem Oktavenmaß in Beziehung auf den Grundton der Tonleiter. Daneben steht das harmonische Schema der Leiter.

							harmonisches Schema
Nr. 1:	d	e	g	a	h^{-1}	d	h^{-1}
	1/1	9/8	4/3	3/2	5/3	2/1	g d a e
	290,0	326,2	386,7	435,0	483,3	580,0	
	0,000	0,170	0,415	0,585	0,737	1,000	
Nr. 2:	e	g^{+1}	a	h	$\bar{d}$	$\bar{e}$	d a e h
	1/1	6/5	4/3	3/2	16/9	2/1	g^{+1}
	326,2	391,5	435,0	489,4	580,0	652,5	
	0,000	0,263	0,415	0,585	0,830	1,000	
Nr. 3:	a	h	$\bar{\bar{d}}$	e	g	a	g d a e h
	1/1	9/8	4/3	3/2	16/9	2/1	
	435,0	489,4	580,0	652,5	773,3	870,0	
	0,000	0,170	0,415	0,585	0,830	1,000	
Nr. 4:	g	a	h^{-1}	$\bar{\bar{d}}$	e^{-1}	g	e^{-1} h^{-1}
	1/1	9/8	5/4	3/2	5/3	2/1	g d a
	386,7	435,0	483,3	580,0	644,4	773,3	
	0,000	0,170	0,322	0,585	0,737	1,000	
Nr. 5:	h	d^{+1}	e	g^{+1}	a	h	a e h
	1/1	6/5	4/3	8/5	16/9	2/1	g^{+1} d^{+1}
	244,7	293,6	326,2	391,5	435,0	489,4	
	0,000	0,263	0,415	0,678	0,830	1,000	

Die Töne, die in der Leiter dem a voraufgingen, mußten eine Oktave tiefer gesetzt werden und deshalb deren Schwingungszahlen im Hauptschema mit 2 dividiert werden. Die harmonischen Schemata neben den Tonleitern offenbaren, ob reine Dreiklänge in den Leitern enthalten sind. Es haben

Nr. 1 den reinen Durdreiklang g h^{-1} d.
Nr. 2 den reinen Molldreiklang e g^{+1} h.
Nr. 3 keinen reinen Dreiklang.
Nr. 4 den reinen Molldreiklang e^{-1} g h^{-1} und den reinen Durdreiklang g h^{-1} d.
Nr. 5 den reinen Molldreiklang e g^{+1} h und den reinen Durdreiklang g^{+1} h d^{+1}.

Letztere Tonart ist die am wenigsten gebräuchliche, weil sie zur Tonika h zwar die kleine Mollterz d^{+1} aber keine Quinte hat.

Die Streichmusik und der gute a cappella-Chor, der nicht am temperierten Klavier gedrillt wird, können nicht nur die 9 verschiedenen Töne vorstehender Leitern, sondern überhaupt alle der reinen Stimmung angemessenen Töne richtig zum Ausdruck bringen. Beide verfügen über alle musikalischen Töne, die schon in den meisten vierstimmigen Chorälen die Zahl 12 innerhalb der Oktave überschreiten. Rechnet man nun weiter, so ergibt sich, daß unsere Noten innerhalb der Oktave 21 Töne notieren, daß diese Zahl sich aber mindestens verdoppelt, wenn man bedenkt, daß jede Note noch verschiedene syntonische Bedeutung haben kann, wie die Betrachtung der gälisch-chinesischen Tonleitern uns gezeigt hat, so kommen wir zu dem Schluß: Jedes temperierte Instrument, auch das 24tonige, steht hinter der Streich- und Vokalmusik weit zurück. Der Wunsch nach Vermehrung des Tonmaterials auf den Tasteninstrumenten ist also berechtigt.

Das Vierteltoninstrument will und kann aber dem vorliegenden Bedürfnis nicht genügen. Es verwirklicht ein neues Stimmungsprinzip, das zur natürlich-reinen Stimmung in schroffem Widerspruch steht. Mit dem 12stufigen Klavier war das nicht so. Es hat sich eingeführt als Notbehelf, um das unendliche musikalische Tonmaterial zu meistern. Als solcher hat es sich trefflich bewährt. Daß es Leute gegeben hat, die versuchten, die temperierte Stimmung als neues berechtigtes Kunstprinzip auszurufen, soll nicht geleugnet werden. Aber diese Versuche haben die Ideale der reinen Intonation in der Streich- und Vokalmusik nicht ausgelöscht. Zu diesen Idealen tritt die Vierteltonstimmung jetzt vollbewußt in Gegensatz und mit ihnen in Wettbewerb. Die Zeit wird lehren, wer obsiegt. Man darf dem Erfinder und Apostel dieser neuen Kunstanschauung vertraulich auf die Schulter klopfen und zurufen: „Männlein, Männlein, du gehst einen schweren Gang." Der Hauptzweck dieser Arbeit war, nachzuweisen, daß den Notenzeichen keine absolute Tonhöhe eignet.

Hermann Drechsler.

Von H. Oehlerking.

Unter den zahllosen, bekannt gewordenen neueren Liedern haben die des in der alten Hansastadt Bremen schaffenden Hermann Drechsler meine besondere Aufmerksamkeit erregt. Nachdem ich jedoch ihre Wirkung in der Oeffentlichkeit und im musikalischen Hause erst abwartete, hielt ich es für ratsam, nunmehr auch den nach Nord und Süd, Ost und West sich dehnenden, ausgebreiteten Leserkreis unserer geschätzten „N. M.-Z." mit den Liedern Hermann Drechslers bekannt zu machen. Der im 56. Lebensjahre stehende Tondichter ist kein Allerwelts-, kein Vielschreiber. Sein unermüdliches, in frühe Jugend hinaufreichendes Schaffen hat es bisher auf 59 Werke, fast ausschließlich am Klavier begleitete Lieder, gebracht. Ein aufmerksames sich Hineinversenken in die dichterischen Vorlagen nimmt sogleich für den Künstler ein. Finden wir selbst bei einem M. Reger und R. Strauß nicht selten völlig inhaltsleere oder für die Vertonung unmögliche Texte, so meidet H. Drechsler dank einem feinen Gefühl für den poetisch-musikalischen Wert den Pfad dieser Verirrung und Geschmacklosigkeit. Ueberall wurde das Gute, das Brauchbare da gewonnen, wo es sich fand. In der Reihe der von ihm gewählten Dichter erscheinen: Goethe, Heine, E. Mörike, Marie v. Ebner-Eschenbach, F. Rückert, V. Blüthgen, H. v. Gilm, P. Heyse, R. Dehmel, O. J. Bierbaum. Sein Lieblingsdichter ist Detlev v. Liliencron. Neben den dichterischen Größen sind auch mehrfach stimmungsvolle Gedichte benutzt von Rittershaus, J. Mosen, A. Grün, L. Jakobowski, W. Wiegand, H. Hesse, H. v. Preuschen, H. Grieben, E. Siefken, Asta v. Wegerer, A. Negri.

Das künstlerische Wirken H. Drechslers hebt sich deutlich in zwei Gruppen ab. Ungefähr das erste Drittel der bisher erschienenen Werke (56) gehört der Jugendzeit, die späteren Sachen sind im reiferen Mannesalter entstanden. Die erste Abteilung umfaßt durchweg einfache, sinnige, schelmische, der Lyrik angehörige Texte, die melodisch eingängig, oft ganz volkstümlich, harmonisch klangschön und leicht spielbar geschrieben sind. Ohne Verleugnung des selbständigen Charakters erinnert leise das eine oder andere dieser Lieder an die ja längst zum musikalischen Volksgut gewordenen Gesänge eines Robert Schumann und Karl Loewe. In den Opuszahlen 10, 11, 12, 13, 15, 16, 22, 23, 25, 26, 29, 30, 32, 33, 36, 37 und 38 (Verlag fast alle bei F. W. Haake, Bremen) finden meine Leser eine lange Reihe ansprechender, schöner Lieder, die überall, wo man sie sang, bei Publikum und Presse gefielen und bleibende Gäste wurden. Aus eigener häuslicher Erfahrung kann ich bestätigend hinzufügen, daß z. B. Gaben wie Opus 17, 1 und 2: „Ein kleines Lied, Frühling Liebster", dank einer gesunden, natürlichen Melodik und einer klangschönen, sinnig illustrierenden Klavierbegleitung wahre Liedperlen sind.

Richtung und Ziel des musikalischen Strebens bei Hermann Drechsler bezeichnen die Worte aus Jakobowskis „Leuchtende Tage": „Licht übers Land, das ist, was ich gewollt." In der Folgezeit treten Dichtungen, die den Tondichter innerlich stark berührten, deutlich in den Vordergrund. Schicksal und Not treffen den Künstler auf seinem Lebenswege und finden den seelischen Niederschlag in Liedern, dem Herzblut des Verfassers. Eine ernste, gefestigte Lebens- und Weltanschauung, unbeirrt durch mißbilligende Kritiker und Ratschläge guter Freunde, macht sich geltend. Sie findet ihren Ausdruck schon durch die den späteren Gesängen mitgegebenen Geleitsprüche. „O schwarzes Buch, mit Flammenschrift gesetzt; du bist ein Siegel, wie es Gräber tragen" (Op. 40). „Leben, du fließendes Gold, das ewigen Schächten entrollt, ströme mir mächtig herbei! daß ich zu schmieden der Hammer ich sei; denn ich bin frei!" (Op. 45.) Nach fünfjährigem Studium in der Schule des Komponisten Oskar Schröter, Bremen (Mannheim), von denen allein zwei Jahre Fuge und strengem Kontrapunkt gewidmet waren, verfügte der Künstler frei über das gesamte, musikalische Rüstzeug und konnte sich getrost an hoch gesteckte Aufgaben heranwagen. Sind die früheren Erzeugnisse Naturkinder, die keine Philosophie, Weltanschauung, Sehnsucht kennen, so hat die nun folgenden Schöpfungen Leben und Schicksal geboren. Lieber kein Sieg, wenn nicht durch ureigenste Waffe. Dieser Ausspruch Hans Pfitzners wurde fortan H. Drechslers Losungswort. Solchen, mit diesen Grundsätzen in Einklang stehenden textlichen Lavaströmen begegnen wir in Op. 46 (Lyrisch-dramatische Szenen aus Ada Negris „Schicksal und Stürme"), 51 (5 Stimmungsbilder aus Otto Julius Bierbaums „Irrgarten der Liebe"), 53 (Bilder und Träume aus R. Dehmels „Weib und Welt"), 56 („Nebel und Sonne", Heideerlebnisse von Detlev v. Liliencron). In diesen umfangreicheren (bei Ries & Erler, Berlin, zu 3—5 Mk. erschienenen) Gesängen erkennen wir die von Hugo Wolf und Richard Strauß erlernte Inbrunst und Farbenpracht, vermischt mit Brahmsscher Vertiefung und Innerlichkeit, die auf das Klavier übertragene R. Wagnersche Polyphonie: wir stehen vor dem schon von Hugo Wolf beabsichtigten, in den Konzertsaal verpflanzten Musikdrama in Form und Gestalt „lyrisch-dramatischer Szenen". Ada Negris lyrisch-dramatische Szenen „Schicksal und Stürme" sind der deutlichste Beweis dafür. Die Einführung dieser Werke in den Konzertsaal ist natürlich nicht jedermanns Sache. Der Sänger muß technisch und geistig völlig ausgereift sein und ihm außerdem ein feinsinniger, gewandter Begleiter am Instrumente helfend zur Seite stehen.

Wo diese Voraussetzungen gegeben sind, suche man die Bekanntschaft mit H. Drechsler, sie wird sich reichlich verlohnen. Zur ersten Einführung in den Konzertsaal eignen sich am besten die vier Gedichte von Paul Heyse (Op. 36), „Der Bach — Stimme der Nacht — Kurzes Gedächtnis — Unterwegs“ — Verlag F. W. Haake, Bremen. Infolge ihres sprudelnden Rhythmus, der packenden Begleitung, der ursprünglichen Melodik werden diese Lieder leicht Anklang und Begeisterung finden. Verlockend für den Konzertsänger sind Op. 53 und 54: Bilder und Träume aus R. Dehmels „Weib und Welt“ und O. J. Bierbaums „Irrgarten der Liebe“; Lieder aus dem Dichterbuch deutscher Studenten (Ries & Erler, Berlin). Die Texte, ernsten und heiteren Inhaltes, voller Empfindung und Farbigkeit, sind vom Tondichter recht geschmackvoll ausgewählt. Die musikalische Form entspricht der poetischen Eigenart. Ohne daß es zu Geschraubtheiten und Schwulstigkeiten kommt, ist die Harmonik und Modulation dem textlichen Stimmungsgehalt angepaßt und dementsprechend die melodische Deklamation. Die Begleitung bleibt bei allem sinnfälligen, scharfen Ausdruck doch immer rhythmisch und musikalisch gefällig. Vor allem die Gesänge „Stelldichein — Groteske“ sichern dem Schöpfer derselben einen ersten Platz unter unseren zeitgenössischen Meistern. Neidlose Anerkennung in Musikerkreisen verschafften dem Bremer Tonmeister die balladenartigen Gesänge, Op. 56, „Nebel und Sonne“. Die rein schöpferische Bedeutung zeigt sich hier in der meisterlichen Form und der Erfindung ursprünglicher, bedeutungsvoller Themen. Das merkwürdigste Stück ist die erste Ballade „Ein Geheimnis“, der eine tragische Episode aus der vornehmen Welt zugrunde liegt. Das Hauptmotiv, das mehr als dreißigmal wiederkehrt, besteht aus den drei Tönen e h d, die sich mitunter in e h e verändern. Es ist erstaunlich, wie der Komponist dieses kleine Motiv, das zuerst allein, später mit schrillen, spitzigen Nebentönen erscheint, in den verschiedensten Situationen und stets in der gleichen Tonart zu verwenden weiß. Mit unaufhaltsamer Hast treibt die Musik der Katastrophe zu, nichts unterbricht die 3/4-Bewegung, kein 3/4- oder 5/4-Takt, die beliebten, billigen Mittel der Neumodernen, stört ihren Lauf, und das kleine Motiv, dem der Sänger nur durch wechselnde Stimmungsnuancen immer neue Lebenskraft zuführen muß, bildet das verbindende Element.“ In ähnlicher Weise bieten auch die übrigen Gesänge viel Gelungenes, Ursprüngliches und vor allen Dingen Schönes und lassen für die Zukunft noch viel Schöneres erhoffen. Gespannt darf man sein auf die schon fertig in der Handschrift vorliegenden sechs Taubenlieder von Liliencron (Op. 57—59): Die weiße Taube, die Turteltaube, die Lachtaube, an die Entflogene, die Pfauentaube, Zigeuners Ringeltaube. Nach dem so heiß ersehnten Frieden muß der Tondichter, ein begeisterter Vaterlandsfreund, der Söhne, Neffen, Nichten im Felde stehen hatte, sie mit dem Oelzweige des beseligenden Friedens über alle liebe, gute, deutsche Lande und Gauen frohbeglückt dahinflattern lassen.

Bei der Ueberfülle gerade auf dem Gebiete des Liedes ist es H. Drechsler nicht leicht geworden, vor der Oeffentlichkeit bekannt zu werden. Fast 25 Jahre lang kämpft er um die längst verdiente Anerkennung. Als ihm die Hoffnung erblühte, griff der grausame Krieg mit rauher Hand auch in sein geliebtes Lebenswerk ein. Erst im dritten Kriegswinter erinnerten sich berufene Sänger H. Drechslers und seiner klangvollen Muse wieder. Die Vorliebe für insbesondere die Liliencronschen stimmungsvollen Heidepoesien erklärt sich gewiß aus der Wesensverwandtschaft, der nordischen Heimat des Künstlers, der als Sohn eines Bremer Zigarrenfabrikanten am 30. November 1861 in der alten Hansastadt das Licht der Welt erblickte, wo er noch heute kaufmännisch tätig ist, um seine Familie materiell sicher zu stellen. Dem Hauptberuf wird Zeit und Muße abgerungen, um sich im Dienste der geliebten Frau Musika frei und schöpferisch zu betätigen.

Hugo Kaun: „Der Fremde“.

Phantastische Oper in 4 Bildern. Text von Franz Rauch.

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 24. Februar 1920.

Zu den himmeleinreißenden Neutönern zählt Hugo Kaun nicht. Sturm und Drang liegen weit hinter ihm. Ein bedeutender Kenner und Könner, hat er sich längst zur Abgeklärtheit in seiner Kunst durchgerungen und ist ein Meister geworden, der alle gesanglichen und orchestralen Ausdrucksmittel beherrscht und dessen Tonsprache den feinen Schliff einer gewählten Diktion verrät. Das zeigten schon vor Jahren seine klangschöne Lyrik, wirksame Klavierstücke, prächtige Chorwerke, Symphonien u. a. m. Der Weg zur Bühne, den der Tondichter verhältnismäßig spät, als Vierundfünfzigjähriger, beschritt, führte über das bekannte Chordrama „Mutter Erde“.

Gegenüber der 1917 in Leipzig gegebenen ersten Oper „Sappho“ (von einem in Amerika geschriebenen einaktigen Musikdrama abgesehen)



Hugo Kaun.

bedeutet das neue Bühnenwerk in mancher Hinsicht einen bemerkenswerten Fortschritt. „Der Fremde“ stützt sich auf einen uralten deutschen Märchenstoff, Grimm-Bechsteins „Gevatter Tod“ ist die dichterische Quelle. Aus ihr fließen die Hauptwerte des Textes, der knapp und straff gegliedert ist und theatertechnisch Gelegenheit zu stimmungsreichen und glanzvollen Bildern gibt. Die naive Poesie des Märchens ging vielfach verloren, dafür wurde die Idee eingeschoben, daß die Macht der Liebe stärker ist als der Tod, der schließlich zum besiegten Sieger wird. An sich ein löblicher Gedanke, dessen Ausführung jedoch Lücken zeigt. Da Hein, des „Fremden“ Schützling, der Minne abschwört, ist er trotz aller von Gevatter empfangenen Gelehrsamkeit und Weltweisheit ein reiner Tor. Als Wissender kämpft er vergebens gegen den Tod, um das Leben der Geliebten, das er schon einmal gerettet hat, für sich zu erhalten. Im Gegensatz zum Märchen stirbt die Königstochter. Schuldlos! Und doch hätte hier das Erlösungs- und Entsagungsprinzip versöhnend einsetzen können. Schade auch, daß die Verse zumeist sehr platt sind und nur wenig Kultur verraten.

Hugo Kaun ist in erster Reihe Melodiker, der in der nachwagnerschen Zeit wurzelt. Ein Eklektiker mit romantischem Einschlag, geht er bis auf Marschner zurück. Bezeichnende Leitmotive bilden das Rückgrat seiner Musik ganz im Sinn des Großen von Bayreuth. Wohltuend berührt jedoch, daß sich der Komponist allenthalben von brutaler Unterstreichung des Schauerlichen fernhält. In dieser Beziehung ist er ein Schönheitssucher und -finder. Und er blieb sich selber treu, ein echter Vorzug des deutschen Musikers, der Kaun von seiner Jugend auf geblieben ist. Klar strömen die Gesangsweisen, nirgends werden

die Singstimmen vom Orchester gedeckt, so vielgestaltig und treffsicher
auch die instrumentale Untermalung gehalten ist. Gleich das Wiegen-
lied im ersten Bilde ist von gewinnendem Reiz. Ausdrucksreich und
klangschön gesetzt sind, wie nicht anders zu erwarten, die verschiedenen
Chöre, u. a. das mehrstimmige Traumlied am Schluß des zweiten
und der Festgesang im dritten Bilde. Unmittelbar und organisch
schließt sich an das vorerwähnte mehrstimmige Traumlied das
Zwischenspiel als Ueberleitung von dem herben zweiten zu dem licht-
volleren dritten Bilde an, das mit einer Polonaise in lebensbejahendem
C dur die Silvesterfeier am Königshofe eröffnet. Zu großen Höhe-
punkten schwingt sich die Musik im Liebesduett und in der Sterbeszene
auf. Hier zeigt sich Kaun als vornehmer Lyriker.

Mit besonderer Hingabe hat der Tondichter die Titelpartie aus-
gestaltet. Feierlicher Ernst und schlichte Größe gehen von dieser dank-
baren Baßpartie aus. Plaschke bot als Tod die bedeutendste Leistung
des Abends. „Orgelton und Glockenklang" in der Stimme, erschöpfte
er seine Aufgabe restlos. Tauber (Hein) und die Rethberg (Königs-
tochter) standen dem Meistersänger würdig zur Seite; sie wirkte durch
süßen Gesang und holde Mädchenhaftigkeit, dieser durch bestimmte
Phrasierung und vor allem durch eine wohldurchdachte, zwingende
Darstellung. Bei den Wiederholungen stellte Frau Viereck-Kimpel
ihre gleichfalls bestrickend schöne, jugendfrische Stimme als Prinzessin
in den Dienst des Werkes. Auch die kleineren Partien waren mit
ersten Kräften besetzt. Zu nennen sind: Frau Fiebiger-Peisker
(Waldhütersfrau), Burg (König) und Büssel (Beichtiger). Kapellmeister
Reiner hatte das Werk mit liebevoller Sorgsamkeit vorbereitet. Der
große Erfolg lohnte die Arbeit. Nicht vergessen seien auch die von
Karl Pembaur eingeübten Chöre, die neben der Landeskapelle ihren
alten Ruf behaupteten. Hingegen erfüllte die szenische Aufmachung
die Ansprüche der Neuheit nur teilweise. Der dritte, der Silvester-
akt hatte etwas Starres, die frohe, fließende Bewegung fehlte. Nur
das Ballett (Abschied des alten und Eintritt des neuen Jahres) bot
dem Auge ein lebendiges und dabei liebliches Bild. In kunstreicher,
neuartiger Linienführung gliederten sich die Reigen. Die kleine Panto-
mime stach von dem dunklen Hintergrund sehr wirkungsvoll ab. Die
als Gast tätige Ballettmeisterin Frau Susi Hahl überraschte durch
ihre sinngemäßen, für die Zukunft verheißungsvollen Anordnungen.
Im Schlußbild hatte man leider, entgegen den Vorschriften des Text-
buches, auf die erforderliche Frühlingsstimmung verzichtet und bot
als Ersatz ein völlig abgeschlossenes Gemach mit übermäßig stilisierter
Tapete. Selbst dem Kostüm der Königstochter war das Frühlings-
mäßige, um nicht zu sagen Jugendliche, vorenthalten worden. Hier
ist man dem Autoren eine der maßgebenden Wirkungen schuldig ge-
blieben. Trotzdem war die Aufnahme des Werkes glänzend. Besonders
nach dem dritten Bild wurde der Komponist mit den Hauptdarstellern
stürmisch gefeiert. Hugo Kaun ist ein dichterisch wertvolles Textbuch
zu wünschen, dann wird auch er Wertvolles, wenn nicht Bleibendes
schaffen können.

Prof. H. Platzbecker.

Horst Platen: „Auf Flügeln des Gesanges".

Singspiel von Franz Putzbach.

Uraufführung in der Hamburger Volksoper am 2. März.

Dies sei vorausgeschickt: es geht auf Konto des nicht mehr
ganz unbekannten Rufes des Komponisten Platen, wenn uns
diese neue Singspiel-Operette, die den Kreis der Drei-
mäderlhaus-Serie nicht unwirksam fortsetzt, zu einer etwas
eingehenderen Betrachtung verleitet. Platen hat sich in seiner
textlich alles, was an Kinodramatik bisher auf der Opernbühne gezeigt
worden ist, maßlos überbietenden, stark veristisch angehauchten Erst-
lingsoper „Der heilige Morgen" immerhin als ein Komponist erwiesen,
dem man wohl die allzu bereitwillige Unterstreichung und Betonung
der überdramatischen Elemente jener Oper als des Guten oder viel-
mehr Abschreckenden zuviel, etwas übel zu vermerken geneigt war;
dem man aber andererseits auch viel Gutes nachrühmen durfte, breite
melodische Linie, wirksame Instrumentation, die sich mit dem jetzt so
beliebten instrumentalen Experimentieren nicht abgab, und breite,
farbige Ausmalung in den Vorspielen und jenen schönen lyrischen
Episoden, die allerdings gegen das wuchernde veristische Gestrüpp im
ganzen einflußlos auf die Gesamtstimmung bleiben mußten, aber doch
eine Ahnung von den Kräften hinterließen, mit denen der Komponist
sich durchsetzen können müßte. Die Strömungen in diesem Talent,
die auf ein leichteres musikalisches Genre hinwiesen, waren nicht un-
verkennbar; allein der Schritt vom veristischen Musikdrama bis zum
tändelnden leichten Singspiel ist so ungeheuer weit, daß es ein Wunder
gewesen wäre, wenn Platen diesen beiden Extremen hätte widerspruchs-
los gerecht werden können.

Diesmal also ist Mendelssohn das Opfer, das sich einer zur Er-
gänzung der Dreimäderlhausschule ausersehen; aber daß Platen als
Komponist, der seine Kunst immerhin ernst nimmt, sich nicht darauf
einlassen konnte, den schönen Kranz Mendelssohnscher Musik zu zer-
pflücken, um nach berühmtem Muster eine sogenannte Komposition
zusammenzustoppeln, ist die erfreuliche Kehrseite an dem Werk. Bis
auf einige nicht zu umgehende Lieder, darunter das feininstrumentierte,
hier mit einem Text versehene Frühlingslied in A dur (ohne Worte)
Gruß, Auf Flügeln des Gesanges, Lieblingsplätzchen, immerhin aller-
dings genug, um den Mendelssohnschen Kreis zu vervollständigen, zeichnet
er für die Musik voll verantwortlich, ohne sich dafür auch nur einen
Takt Mendelssohn angeeignet zu haben. Dem Text liegt eine Episode
aus Mendelssohns Leben zugrunde, der, kaum in Leipzig heimisch
geworden, durch die Intrigen des sich von ihm verdrängt fühlenden
Kapellmeister Pohlenz fast um den eben gewonnenen Posten als
Gewandhausdirigent, um die Gunst des Königs und das Heimatrecht
in dem damaligen musikalischen Mittelpunkt Deutschlands gebracht
wird. Schöne Frauen, wie die ihm hoffnungslos geneigte Sängerin
Henriette Gradnauer und Cecil Jeannerenaud, die hier als Patenkind
des Königs erscheint, der auch die Bekanntschaft des Komponisten mit
dieser seiner späteren Frau vermittelt, retten die Situation, und mit
allerlei Enthüllungen, Versöhnungen und Verlobungen löst sich die
im ganzen auf Heiterkeit gestimmte Episode in Wohlgefallen auf. Viele
Worte braucht man über diese neue Folge der im Theaterleben längst
sanktionierten sorglosen Mischungen von Dichtung und Wahrheit nicht
zu verlieren. Mit mancherlei hübsch eingeflochtenen heiteren Momenten,
Stimmungsbildern und Verwechslungen ist das Werk trotz einiger
Längen im ganzen durchaus unterhaltsam, und ein ziemlich rühriges
Süßholzraspeln verzeiht man leicht, wenn man weiß, daß sich hinter
dem Namen des Textdichters eine Dame verbirgt.

Der Komponist hatte es leicht und doch, wenn man will, auch wieder
nicht leicht, dem oft genug die Operette hart streifenden Singspiel eine
entsprechende Musik einzufügen. Drei Voraussetzungen waren gegeben:
er mußte eine heiter beschwingte, eine der Mendelssohnschen Sphäre
entsprechende, und doch, seinem künstlerischen Gewissen gemäß, selb-
ständige Musik schreiben. Das erstere ist ihm in wiegenden Walzern
und hübschen Liedern geglückt, das letztere schon weniger, das mittlere
gar nicht; denn mit all den wiegenden Walzern, die trotz hübscher
Erfindung immer das Operettenniveau umkreisen, ignoriert er Men-
delssohn so gut wie vollständig, horcht er vielmehr in den heiteren
Text als in Mendelssohn hinein, ja er verschmäht es nicht, hin und
wieder in der Benutzung der Schlaginstrumente so operettenhaft ge-
schmacklos wie möglich zu werden. Künstlerisch verfehlt war es auch,
daß er den Nachtwächter aus den Meistersingern auf die Bühne be-
mühte; mögen die Nachtwächter der guten alten Zeit auch alle nach
einem Motiv ihren Ritus gesungen haben, so sollte man auf der Bühne doch
dem unsterblichen Wagnerschen Nachtwächter das Monopol gönnen, denn
dieser dürfte es nun doch mal für Zeit und Ewigkeit gepachtet haben.
Immerhin läßt Platen auch in diesem Werk oft seine eigene künst-
lerische Physiognomie durchblicken, namentlich in Stellen, wo die
Musik anspruchsvoller, tiefer wird, wo die breite Linie der Melodik
an wirklichen Inhalten gewinnt und man in einem vollen Einsatz der
Streicher oder einer obligaten Violine die Beziehungen zu den schönen
Episoden im heiligen Morgen heraushört; das sind freilich die schönsten
Momente, und sie scheinen den Weg zu weisen, den der Komponist
verfolgen sollte, um in Zukunft als Eigener von sich reden zu machen.
Die Aufführung war im ganzen ausgezeichnet, die Ausstattung hübsch,
der Erfolg stürmisch. Den Künstler Platen wird er hoffentlich so wenig
beirren, wie es der Mißerfolg des heiligen Morgen konnte, so daß
wir ihm das nächstemal auf der goldenen Mittelstraße, nicht des All-
tags, aber einer von allen unrationellen Einflüssen befreiten, unab-
hängigen Kunst begegnen werden.

Bertha Witt.

Musikbriefe

Hamburg. In den Orchesterkonzerten überwogen Bruckner und
Richard Strauß: im I. Philharmonischen Bruckners V., und im vierten
seine IX. Kolossalsymphonie. Hier war auch nur noch Brahms' Violin-
konzert unterzubringen, das Felix Berber spielte, ohne alle Wünsche
restlos zu erfüllen. Dagegen wußte Hausegger, der ebenso ausgezeich-
nete wie selbstlose Bruckner-Dirigent, wundervoll vertiefte Eindrücke
mit seiner Ausdeutung zu erzielen. An jenem ersten Abend spielte
Edwin Fischer Brahms' d moll-Konzert, technisch zwar zunächst nicht
ganz einwandfrei, aber mit dem ihm eigenen feinen Klangsinn. Da-
neben konnte dann nur (! ? D. Schr.) Wagners Trauermarsch aus
der Götterdämmerung Platz finden. Bruckner stand auch bei Werner
Wolff auf dem Programm — „doch sag ich nicht, daß das ein Fehler
sei," da der wahre Musikfreund jedem Dank wissen wird, der die
Vermittlung einer eingehenden Bekanntschaft mit unsern deutschen
Meistern übernimmt —, und zwar die Sechste, deren liebevoll ver-
tiefte Ausführung das schöne Talent dieses ausgezeichneten Dirigenten
prachtvoll beleuchtete. Solistin in diesem Konzert war Wera Schapira
(Liszt, Konzert Es dur). Im zweiten Philharmonischen drängten sich
in den ziemlich abgenutzten Rahmen der Euryanthe- und III. Leonoren-
Ouvertüre Werke von Hausegger, die Symphonischen Variationen
jüngsten Datums über ein Kinderlied „Aufklänge", die sehr modern
sind und vielleicht eine gewisse Verwandtschaft mit Strauß verraten,
obgleich uns Strauß eigentlich um einige Grade melodiöser und auch
geistvoller erscheint, und drei Hymnen an die Nacht auf Dichtungen
von Gottfried Keller, wundervolle Tongemälde im wahrsten Sinne
des Wortes, bei denen der ganze gewaltige Schwerpunkt auf der
Orchesterbegleitung liegt. Man könnte fast von Melodramen reden,
wenigstens bei der zweiten Nummer, deren plastische Naturschilderung

außerordentlich packend wirkt und wohl des Komponisten größte Stärke enthüllt. Dem Solisten fällt dabei fast eine etwas untergeordnete Rolle zu, obgleich die Anforderungen viel größer sind, als man denkt. Wolfgang Rosenthal löste die Aufgabe in sympathischer Weise. — Das dritte Konzert brachte neben Strauß' Don Juan und Beethovens V. Symphonie etwas Neues von Ernst Roters: Kammersymphonie für Streichorchester, zwei Sätze, davon den einen (Adagio) in Uraufführung. Wir haben Roters schon gelegentlich von zwei sehr extremen Seiten kennen gelernt. Diesmal hielt er sich jenseits von Gut und Böse, auf einer Mittelstraße, die uns indessen noch nichts weniger als golden erscheint. Im ersten Satz steckte dabei der bessere Teil, viel Empfindung, etwas Parsifal-Stimmung, auch etwas von einer ewigen Melodie, die durch ihre ruhelose Chromatik, ihre engen Intervalle (meist mit dem Verminderungsgrad) als eigenartig auffällt. Die Fuge mit ihrem Perpetuum-mobile-artigen Preludio möchten wir nicht ganz als wertlos ansehen, aber sie entbehrt in ihrer furchtbaren Langatmigkeit besonderer Merkmale. Endlich ist noch des fünften Philharmonischen zu gedenken, das uns das frühere, jetzt zu so rascher Berühmtheit gelangte Mitglied unserer Volksoper, Maria Pos-Carloforti, brachte; in der Wahl einiger fein instrumentierter Wolf- und Berlioz-Lieder und einer Arie aus der „Widerspenstigen" schien sie sich jedoch vergriffen zu haben, so daß sie ihre Vorzüge nicht voll zur Entfaltung bringen konnte. Neu war Volkmar Andreaes Nokturno und Scherzo, wohl das merkwürdigste und weitgehendste Experiment moderner Instrumentationstechnik, das wir seit langem gehört. Strauß' Domestica und Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, die jeden beschämt, der uns sagen möchte, daß Mendelssohn passé sei, waren die prachtvollen Eckpfeiler des Programms. — Gustav Brecher haben wir zu unrecht etwas hintenangesetzt. Den Reigen der Orchesterkonzerte eröffnend, hatte er sich zunächst Burmesters Mitwirkung versichert, dem er auch nach der Euryanthe-Ouvertüre, der zweiten Beethoven-Symphonie und dem Mendelssohn-Konzert das Feld für jene Kleinkunst überließ, in deren Kultivierung Burmester unübertrefflich ist. Am zweiten Abend brachte er uns Feinhals mit dem Kunrad-Monolog aus Feuersnot und der Romerzählung aus Pfitzners Armen Heinrich. Bedauerlich genug, daß wir es in Hamburg als erfreulich bezeichnen müssen, wenigstens diesen kleinen Ausschnitt — allerdings in der Aufmachung, für die Brecher-Feinhals bürgen — kennen lernen zu können. Der in letzter Zeit auffallend oft berücksichtigte Richard Strauß war mit Zarathustra, Wagner mit der Tannhäuser-Ouvertüre vertreten. — Wenn Egon Pollak, gestützt auf seinen künstlerischen Ruf und seine hierorts rasch gefestigte Position als Dirigent unserer Oper, mit einer neugeschaffenen Serie von Orchesterkonzerten sein umfassendes künstlerisches Wissen und Können auch dem Konzertsaal zugute kommen läßt, so ist zu erwarten, daß dabei alle Beteiligten auf ihre Kosten kommen werden. Um so mehr, als die Wahl der Solisten zwar nicht auf das hier zu kultivierende Gebiet hinweist, aber doch jene Atmosphäre bestimmt, die das Interesse in sehr weite Kreise trägt. Wir bezweifeln zwar, daß Pollak nicht mit Mozart (Zauberflöte-Ouvertüre und Symphonie Nr. 34), mit Wolfs Italienischer Serenade und Strauß' Eulenspiegel, dies alles unter Bedingungen dargeboten, die als wahrhaft glücklich bezeichnet werden dürfen, eine bedeutende Anziehungskraft ausgeübt haben könnte; wir bezweifeln aber auch, daß der Solist wirklich so ein überflüssiges Stück Möbel in den Orchesterkonzerten ist, wie man immer gern beweisen möchte. Die Wahl Battieras war daher vermutlich ebenso klug wie letzten Endes entscheidend. Der Ueberblick, der hier über das wahrhaft wunderbare Material des Sängers und seine Nutzanwendung geboten wurde, mag im Rahmen eines engbegrenzten Konzerts gering sein, gestattete aber dennoch, in der Lensky-Arie aus Tschaikowskys Eugen Onegin — übrigens unter dem Gebrauch der deutschen Sprache am meisten leidend — und der Arie des Vasco aus der „Afrikanerin" alle Vorzüge und alle Mängel dieses Gesanges gleicherweise kennen zu lernen. Das Urteil bleibt dasselbe, wie wir schon früher Gelegenheit hatten, es festzustellen; es gibt leider nur zu viele Momente, die nicht gestatten, dieser schönen Stimme wahrhaft froh zu werden. — Für das diesjährige Vereinskonzert der Musikfreunde war Ernst Wendel aus Bremen bestellt, ein Dirigent, dessen Vorzüge mit einem genialischen Draufgängertum nicht eigentlich etwas zu tun haben, aber dafür in einem hohen Maße liebevoller Vertiefung alle Feinheiten eines Tonwerks in zwingenden und schwingenden Glanz rücken. Namentlich Strauß' Tod und Verklärung und Wagners Siegfried-Idyll kam diese Subtilität zugute, aber auch mit Brahms' IV. Symphonie und dem Meistersinger-Vorspiel wußte der Dirigent die bedeutendsten Eindrücke zu erzielen. — Ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten der Gefangenen dirigierte Hausegger. Sein Name und das Beethoven-Programm mit der II. Leonoren-Ouvertüre zu Beginn und der Eroica am Schluß genügen übrigens, den Wert dieser Veranstaltung gerade von musikalischer Seite aus zu bestätigen. Hans Hermanns spielte das G dur-Klavierkonzert mit feiner Technik, aber nicht eben mit viel Gefühlswärme. Endlich entsprach das zweite einer Serie Meisterkonzerte, die die Hamburger Theaterzeitung neuerdings ins Leben gerufen hat, diesem Namen um so mehr, als es von dem Berliner Dirigenten Richard Hagel und Ottilie Metzger bestritten wurde. Als kleine erfreuliche Neuheit wurde die kürzlich aufgefundene Haydn-Symphonie dargeboten. Dieselbe Agentur gründete eine Reihe neuer volkstümlicher Konzerte mit allerdings beinahe etwas mehr als volkstümlichem Programm; durch Hinzuziehung von — meist allerdings nicht namhaften — Solisten erhalten sie jeweils den Anstrich eines sogenannten großen Konzerts, was aber eine Täuschung ist; nebenbei tritt hier das neue Tonkünstler-Orchester in wirksame Tätigkeit. Im übrigen herrscht das Musikfreunde-Orchester nach wie vor, und das ist gut so.

Von den Eibenschütz-Symphoniekonzerten ist mancherlei Erfreuliches zu vermelden. Sie vermittelten zunächst die erfreuliche Bekanntschaft mit Alfred Wittenberg. Seine Art, mit dem Mendelssohn-Konzert umzuspringen, sein süßer, eindringlich beredter Kammerton verrät vielfach eine Verwandtschaft mit Burmester, nur daß es im letzten Satz an technischem Glanz noch ein wenig fehlte. Auch die Wahl Otto Rebberts mit Liszts Es dur-Konzert erwies sich als glücklich, denn Rebbert hat so überaus viel an klavieristischen Vorzügen in die Wagschale zu werfen, daß man ihn sich häufiger und möglichst in größeren Aufgaben an diese Stelle denken möchte. Auch die Bekanntschaft mit Mraczeks Orientalischen Skizzen war erfreulich, zeigt sich doch Mraczek darin als einer der wenigen Modernen, die eine offenbar ganz eigene musikalische Sprache haben; fragt sich allerdings, ob das auch noch zutrifft, wenn der exotische Hintergrund, der hier die Produktionskraft befruchtete, fehlt. Trotz einiger etwas hagenbeckisch angehauchter Strecken in der Instrumentation liegt doch in diesen Skizzen, nicht zuletzt ihrer eigenartigen und empfindungsechten Melodik wegen, ein eigenartiger Reiz. Mit einer bemerkenswert schönen Wiedergabe von Bruckners III. Symphonie und Strauß' Heldenleben erwarb Eibenschütz sich besondere Verdienste; nicht immer kann man ihm solches restlose Durchdringen eines Tonwerks nachsagen. Der dritte Abend gehörte Wagner; Solistin Emmy Land vom Stadttheater. Diese Sängerin hat bereits mehrfach Gelegenheit gegeben, sie im Konzertsaal zu hören, und wenn man es auch vorziehen wird, ihr in ihrem Element, also im Rahmen der Bühne, zu begegnen, so vermochte sie doch auch hier stimmlich vorteilhafte Eindrücke zu hinterlassen. — Als interessanter, wenngleich nicht einheitlicher, wird man den Wagner-Abend bezeichnen müssen, der als nächstes der schon genannten Meisterkonzerte vonstatten ging, da hier einige Jugendwerke des Meisters geboten werden: die Polonia-Ouvertüre, die C dur-Symphonie, bei der Wagner seinem großen Patron Beethoven nicht ohne Erfolg über die Schulter geschaut hat und die heute noch, wenigstens in ihren beiden Mittelsätzen, durchaus anhörbar ist, und die fünf Lieder aus Goethes Faust. Siegfrieds Tod und die Tannhäuser-Ouvertüre dagegen natürlich ein erstaunlicher Abstand. Fritz Reiners bemerkenswertes Dirigiertalent haben wir schon mehrfach anzuerkennen Gelegenheit gehabt; dagegen scheint sich Herr Schubert, wenn er auch in den Schmiedeliedern mit seinem metallisch klingenden Organ Wagners Ideal eines Siegfried entsprochen haben mag, immer mehr von dem, was man einen musikalischen Sänger nennt, zu entfernen; im al-fresco-Rahmen des Konzerts wenigstens drängt sich dieser Gedanke auf.

Die Wiederholung von Keußlers hier ausführlich besprochenem Oratorium „Die Mutter" können wir übergehen, und ebenso braucht man über Brahms' Requiem (Aufführung durch die Singakademie am Bußtag) kaum noch Worte zu verlieren, es sei denn, daß wir die Solisten, Emmy Land und Joseph Groenen, erwähnen müssen. Bei der Aufführung der Missa solemnis durch den Cäcilien-Verein durften sich die Solisten ein Hauptverdienst zuschreiben (Lotte Leonard, Bertha Rasch, Johs. Köhler, Karl Rehfuß, dazu John Prell an der Orgel und Jan Gesterkamp im Geigensolo), denn für das gewaltige Werk reichte der Cäcilien-Chor, wohl an Schönheit, aber an Umfang nicht aus. Ausgezeichnet verlief dagegen Berlioz' Totenmesse, die man hier seit zehn Jahren nicht gehört, unter Sittards Leitung im ersten Michaeliskirchenkonzert. Chor und Orchester wurden dem gewaltigen Werk, an dessen Posaunenaufgebot sich heute niemand mehr stößt, auf das beste gerecht. Auch an zwei Volksliederabenden bewährte sich Sittards prachtvoller Kirchenchor wieder ausgezeichnet. Endlich verdient noch ein Orgelkonzert Walter Armbrusts genannt zu werden, obgleich der mitwirkende Geiger, Frido Boitin, den die Theaterzeitung schon mehrfach ins Treffen führte, technisch noch viel lernen muß.

Bertha Witt.

Kunst und Künstler

— Die bayerische Staatsregierung hat die löbliche Absicht, soweit wie möglich auch die Provinztheater zu unterstützen und will mit dem Hause Wahnfried wegen Wiederaufnahme der Festspiele in Bayreuth verhandeln. Gastspiele des Koburger Staatstheaters sind in Bayreuth vorgesehen, das, wie bekannt, außer dem Festspielhause eine Bühne in dem berühmten Luxusbau aus der Brandenburger Markgrafenzeit besitzt.

— Das Braunschweiger Landestheater ist durch den Künstler- und Arbeiterrat und seine sinnlose Wirtschaft zugrunde gerichtet worden. Jetzt soll der mit unbeschränkten Vollmachten ausgestattete Dr. H. Kaufmann, bisher Regisseur in Charlottenburg, den verfahrenen Karren aus dem Sumpfe der Räte-Torheit herausschaffen.

— Der für Januar geplante Internationale Musikerkongreß ist bis zum September verschoben worden. Bis dahin bleiben sämtliche während der Kriegszeit gefaßten Beschlüsse bestehen und somit auch der Boykott der deutschen und österreichischen Musiker. Der Kongreß wird in Brüssel tagen.

— Ein Hans-Pfitzner-Musikfest veranstaltet der Bund für neue Tonkunst in Königsberg. Das Fest bringt eine Vor-

lesung des „Palestrina" durch den Dichterkomponisten, einen Kammermusikabend sowie ein Symphoniekonzert, in dem Pfitzner außer eigenen Kompositionen Beethovens 5. Symphonie dirigieren wird.

— Bei einem zu Ehren von Artur Nikisch, der sein 25jähriges Jubiläum als Dirigent der Philharmonischen Konzerte feierte, im Hause von Frau Luise Wolff veranstalteten Gesellschaftsabend wurde von Dr. L. Wüllner eine von Hugo Lederer geschaffene Büste des Gefeierten enthüllt.

— Der bekannte Münchener Komponist, Sänger und Pädagoge Adolf Wallnöfer beging am 1. März sein 50jähriges Künstlerjubiläum.

— Sein 25jähriges Künstlerjubiläum beging der hochgeschätzte Aachener Geiger Fritz Dietrich.

— Waldemar v. Baußnern hat eine zweiaktige musikalische Komödie „Der Satyros" (Dichtung von Goethe) vollendet.

— Télémaque Lambrino, einer der Pioniere von Walter Niemanns Klaviermusik, hat in diesem Winter mit einer fünfteiligen Niemann-Gruppe (Alhambra aus Op. 28, Singende Fontäne Op. 30, Arabeske Op. 52, Fantasie-Mazurka Op. 53, Altgriechischer Tempelreigen Op. 51) in Berlin, Leipzig, München, Dresden, Bremen, Prag usw. schöne Erfolge erzielt.

— Jul. Bittner hat eine französische (ja, weshalb denn um Gottes willen?) Pantomime „La Tarantelle de la mort" vollendet. So ein bißchen Französisch usw. . . .

— Egon Wellesz hat ein Bühnenwerk „Die Prinzessin Giarna", Dichtung von Jak. Wassermann (der Stoff stammt aus dessen Roman „Christian Wahnschaffe"), komponiert. Es wird im Verlage von Ed. Stracke (Wien) erscheinen.

— Sigm. v. Hauseggers Berufung nach München als Leiter der Akademie der Tonkunst ist Tatsache geworden. Sein Nachfolger in Hamburg wird Gerh. v. Keußler, der die Leitung der Singakademie beibehält.

— Die Frankfurter Museumsgesellschaft hat beschlossen, den von seinem Amt zurücktretenden W. Mengelberg durch Wilhelm Furtwängler zu ersetzen. An dessen Stelle ist Franz v. Höslin vom Stadttheater in Lübeck für das Nationaltheater in Mannheim verpflichtet worden.

— Als Nachfolger des nach Berlin zurückkehrenden Ludwig Heß wurde Karl Ninke zum Direktor der Musikalischen Akademie in Königsberg gewählt.

— Géza v. Kresz wird seine Stelle als Konzertmeister der Philharmoniker, nicht aber die Lehrtätigkeit am Sternschen Konservatorium in Berlin aufgeben, um seinen Verpflichtungen als konzertierender Geiger leichter nachkommen zu können.

— Die Leitung der Münchener Orchestervereinigung hat Friedrich Rein übernommen.

— Herm. Grevesmühl, der frühere Leiter eines bekannten Streichquartetts in Straßburg, geht als Konzertmeister nach Duisburg.

— In Dortmund haben die Lehrer am Hüttner-Konservatorium K. Häser (Klavier), Theo Erpenbach (Violine) und Ph. Wasowitz (Violoncello) ein „Westfälisches Trio" begründet, das insbesondere moderne Musik pflegen will.

— In Offenbach bildete sich eine neue Trio-Vereinigung: Moritz Döbert (Klavier), Hermann Kraus (Violine) und Ernst Krausse (Cello), drei Künstler, die sich bereits solistisch als gute Musiker erwiesen haben.

— Der bekannte Eisenacher Komponist Wilhelm Rinkens hatte mit einem eigenen Lieder- und Melodramenabend in Leipzig und bei dem Festkonzert der Leipziger Presse einen ungewöhnlichen Erfolg. Die Blätter besprechen eingehend die Werke dieses neuen deutschen Tonsetzers und rühmen seine verinnerlichte Lyrik und die melodische Linienführung seiner Kompositionen.

— Johannes Messchaert wird vom nächsten Sommer ab am Konservatorium in Zürich in einem Spezialkurse für Sologesang als Lehrer wirken.

— Hans Häusermann, Organist der Augustinerkirche in Zürich, trat nach 33jähriger Tätigkeit von seinem Amte zurück. Der bewährte Künstler hat seinen Nachfolger in H. Burkart erhalten.

— Wie im „Giornale d'Italia" berichtet wird, beabsichtigt Lor. Perosi die Aufführung seiner symphonischen Werke „La strage degli Innocenti" und „Notte e Giorno" in Paris.

— Die Komponisten Evans und Jean Aubry planen, wie der Ménestrel meldet, in Amerika eine starke Propaganda für die englische Musik der Gegenwart. Gut, daß sich deren einmal wieder ein paar brave Menschen annehmen.

— Margar. Long wurde die durch Louis Diémers Tod verwaiste Lehrstelle am Konservatorium in Paris übertragen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Sorau starb im Alter von 50 Jahren der Herausgeber des Sammelwerkes „Klassische Meister des Choralsatzes" (1912), Johannes Dittberner. Auch durch Bearbeitung von Chorwerken von H. Schütz und C. Ph. E. Bach machte sich Dittberner, ein vortrefflicher Mensch und ernstgerichteter Künstler, bekannt.

— Dr. Otto Neitzel, der bekannte Kritiker und Komponist, ist, fast 68 Jahre alt, in Köln gestorben. Als Komponist hat er nachhaltige Erfolge nicht zu erringen vermocht, seine kritische Tätigkeit an der „Kölner Ztg." aber hat ihm weitgehende Beachtung eingetragen. Wir werden auf Neitzels Wirksamkeit zurückkommen.

— Widerrufen wird die Nachricht vom Tode Alexander Silotis: der Künstler lebt in Helsingfors und nimmt lebhaften Anteil am finnischen Musikleben.

Erst- und Neuaufführungen

— „Der ungetreue Peter", ein einaktiges Musiklustspiel von Direktor Willy Stuhlfeld und Artur Lokesch, Musik von Johann Pfeiffer, fand am Stadttheater in Würzburg seine beifällig aufgenommene Uraufführung.

— Waldemar Wendlands Oper „Das vergessene Ich" (Text von Rich. Schott) wurde erstmalig in Wiesbaden mit Beifall gegeben.

— Schrekers Oper „Die Gezeichneten" hatte auch in Wien stärksten Erfolg.

— Am Stuttgarter Landestheater gelangte Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber" unter Leitung von Fr. Busch zu äußerst erfolgreicher Erstaufführung. Die zweite Aufführung dirigierte der Komponist selbst.

— Die Münchener Oper bereitet die Wiederaufnahme von Hugo Wolfs „Corregidor" vor; auch Bittners „Musikant" wird demnächst wieder in den Spielplan aufgenommen werden.

— In Dortmund führte C. Holtschneider von Othegravens Oratorium „Marienleben" auf.

— In Reichenberg fand die Erstaufführung von Karl Satows Oper „Aschermittwoch" statt.

— Das San Carlo-Theater in Neapel hat das Triptychon G. Puccinis zur Erstaufführung gebracht, die Opern Tabarro, Suor Angelica und Gianni Schicchi.

— Pietro Canonicas, des bekannten Turiner Bildhauers Oper „Die Braut von Korinth", wurde in Turin ausgepfiffen.

— Henry Purcells Oper „Fairy Queen" wurde in Cambridge mit Erfolg gegeben. Das Werk, das die Bezeichnung Oper nicht ganz mit Recht trägt, stammt von 1692 und ist eine Shakespeare zugrunde legende Bearbeitung des Sommernachtstraumes.

— In Köln hatte R. Siegels Männerchor (nach G. Keller) „Apostatenmarsch" starken Erfolg.

— In Lübeck kam unter Fr. v. Hößlins Leitung Walter Braunfels' neues Werk „Die Ammenuhr" (Des Knaben Wunderhorn) für Orchester und Knabenchor zur erfolgreichen Uraufführung.

— In Berlin kam eine Klavier- und Violinsonate von Paul Ertel durch C. Flesch und Br. Eisner zur Uraufführung.

— H. Ungers „Levantinisches Rondo" nach arabischen, neugriechischen und armenischen Motiven erregte in Bremen unter Wendel Teilnahme.

— Im Fürstl. Musikforschungsinstitut in Bückeburg fand am 12. März ein Adolf-Sandberger-Abend statt. Zur Aufführung gelangten: das Streichquartett Op. 15, die Violinsonate Op. 10 und Lieder, uraufgeführt wurde das Klaviertrio Op. 20, ein sehr flüssig und melodisch erfundenes Werk. Außer bewährten einheimischen Kräften wirkten mit: Alice Brandt-Rau aus Hannover (Sopran), Frau Jeanne Vogelsang aus Utrecht (Violine) und der hochbegabte junge Pianist Walter Gieseking aus Hannover. Der Komponist, Universitätsprofessor Dr. Sandberger (München), war anwesend und wurde durch herzlichen Beifall ausgezeichnet.

— In Dresden beabsichtigt die Volkssingakademie aus Anlaß ihres 20jährigen Bestehens im Oktober Mahlers 8. Symphonie aufzuführen. Es hat sich ein Ausschuß gebildet, der die Vorbereitungen treffen und etwa 50 000 Mark als Garantiesumme aufbringen will. Das Werk soll in der Frauenkirche aufgeführt werden.

— Liszts emoll-Messe für Männerchor und Blasmusik, die in dieser Fassung ihre einzigste Aufführung im Jahre 1859 in Wien erlebte, wird in dem Karfreitagkonzert des Männergesangvereins Schlägel und Eisen zu Bochum ihre erste Wiedergabe in Deutschland erleben. Musikdirektor Rudolf Hoffmann (Bochum), der Leiter des Vereins, der sich um die Wiederauffindung des Materials verdient machte, hat nach eingehender Revision aus den vorhandenen Orchester- und Chorstimmen eine neue Partitur zusammengestellt.

— Felix Petyrek hat Cramersche Etüden „konzertmäßig" bearbeitet und in Wien vorgetragen: eine Hand spielt das Original, während die andere eine Gegen-Etüde dazu kontrapunktiert. Respekt! Vielleicht läßt sich auf diese Art auch noch der selige Czerny frisch aufbügeln.

— Neue Kinderlieder von Viktor Keldorfer gelangten in Wien zu stürmisch begrüßter Uraufführung.

— Von Karol Szymanowski wurden in Wien u. a. die Klavierfantasie Op. 14, die Violinromanze d moll Op. 23, die Hafis-Lieder Op. 24 in dem von Arn. Schönberg geleiteten Verein für musikalische Privataufführungen zu Gehör gebracht. Des Komponisten biblische Oper „Hagith", Dichtung von Fel. Dörmann, kommt in Warschau zur Uraufführung.

— V. Andreaes Orchesterwerke Notturno und Scherzo hatten in München unter Pfitzners Leitung Erfolg.

Schluß des Blattes am 22. März. Ausgabe dieses Heftes am 15. April, des nächsten Heftes am 29. April.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 15

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte) Mark 6.—. / Einzelhefte Mark 1.20. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 33.— jährlich.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

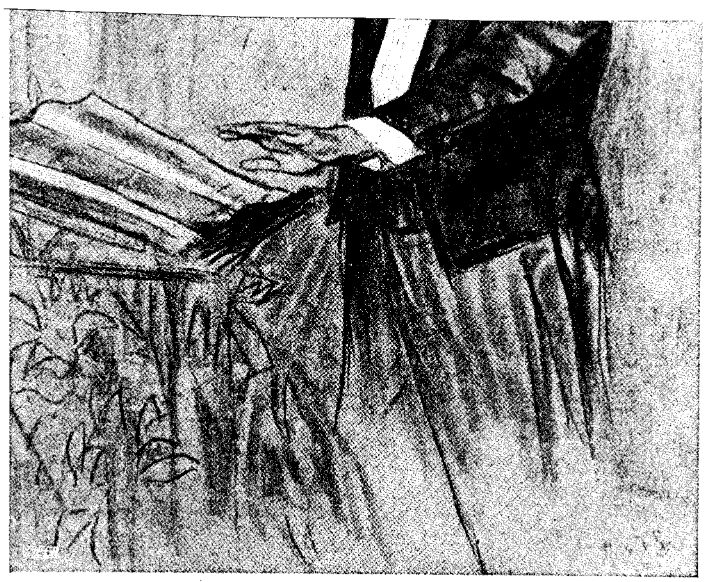
Hollands Musikleben im neunzehnten Jahrhundert.

Von S. Bottenheim.

Wer denkt, daß mit der Errichtung des Amsterdamer Concertgebouw das intensive Musikleben in der Hauptstadt Hollands plötzlich wie ein Meteor aus der Luft gefallen sei, unterschätzt das natürliche Wachstum der Dinge.

Schon lange Zeit vorher war das Bewußtsein eines Musiklebens erwacht, das, obwohl es zwar keine Symptome einer verfeinerten Kultur aufwies, dennoch kräftig genug war, um mit einiger Teilnahme beachtet zu werden und den Gegenstand einer besonderen Betrachtung zu bilden.

Die Geschichte der ersten fünfzig Jahre der „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst“, die im Jahre 1829 ins Leben gerufen wurde, und ihrer Tochtergründungen, der „Nederlandsche Koorvereeniging“ und vor allem der „Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis“ bestätigt ein dauerndes Streben, den Namen, den Holland einmal in der Geschichte der Musik hatte — es wird ja sogar von einem Jahrhundert der Niederländer gesprochen —, auch später hochzuhalten.



Willem Mengelberg.
Nach einer Zeichnung von Thérèse Schwartze.

ten einer deutschen Musikzeit-
niederländischen Dirigenten eine

alten rheinischen Künstlerfamilie
ste Ausbildung in seiner Vater-
ı Schüler des Kölner Konser-
thoven-Traditionen den Grund
rtiges Wirken in unserem Lande.
otischer Musikdirektor in Luzern
ihriger nach Amsterdam berufen,
...Orchesters und

genten im Orchester, das —
ausschließlich in den Aufführu
ist, keinen Operndienst oder son
zu verrichten hat. Durch ange
gebungsvolles Studium, das
und Gehalt des Werkes beleuch
das ein idealer Klangkörper u
in der jeder sich als Solist u
Dieser Geist beschränkt sich nic
greift notwendigerweise auch
gleichfalls ...

In dieser kurzen Skizze, die mehr ein äußeres Bild von dem Musikleben in unserem Lande während des größten Teiles des neunzehnten Jahrhunderts zu geben beabsichtigt, ist für eine Detail-Betrachtung natürlich keine Gelegenheit. Die Geschichtsbücher vieler Musikvereine — und in Holland mit seiner eigentümlichen Neigung zu Koterien, kleinen Verbänden, Vereinen usw., gab und gibt es deren sehr viele — sind dort, wo es sich um Aufzählung kleiner Tatsachen und Daten handelt, beinahe überladen. Für eine kurzgefaßte Gesamtdarstellung sind diese schließlich nur ein Hindernis, weil man beim Nachprüfen und Untersuchen nach ihrer Bedeutung manchmal gerade das vergißt, was Erwähnung verdiente, während umgekehrt Nebensächliches hervorzuheben versucht wird. Aber als Leitfaden, als Richtschnur sind sie dennoch unentbehrlich.

Sie beweisen zunächst, daß die Musik und ihre Pflege immer eine Angelegenheit rein privater Natur gewesen ist, und daß die Behörden jede Betätigung auf diesem Gebiet geradezu ängstlich vermieden. Es sei denn, daß man eine kleine Unterstützung auf dem Gebiete des Unterrichts in der Form einer jährlichen Subvention der „Königl. Musikschule“ im Haag — 1900 umgetauft in „Königl. Konservatorium für Musik“ — oder die vereinzelten Auszeichnungen, die bei dem großen jährlichen Ordenregen für Musiker abfielen, als Beweis eines obrigkeitlichen Interesses ansehen will. Die wesentliche Förderung musikalischer Bestrebungen war privater Art; und es lag auch in dem Charakter des nüchternen, praktischen Holländers, sein Interesse vor allem nicht zu verschwenderisch zu zeigen. Bekam man doch nichts Konkretes für sein kostbares Geld! Bei einem Gemälde, einer Skulptur oder einem Buch war die Produktion beinahe inhärent. Wo es aber eine so abstrakte Kunst wie die Musik galt, war Handelswert beinahe gänzlich ausgeschlossen. Daß trotzdem einzelne Persönlichkeiten sehr hoch geschätzt wurden, geht aus der begeisterten Verehrung hervor, die ein Joh. Verhulst (1816 bis 1891) genoß, eine Verehrung, welche es dem Künstler ermöglichte, nach Vollendung seiner Studien in Leipzig, nach seinem Vaterlande zurückzukehren, sich hier dauernd niederzulassen und verlockende Anerbietungen des Auslands abweisen zu können. Verhulst war der große Mann des berühmten Musikfestes der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst“, in Rotterdam im Jahre 1854 gelegentlich des 25jährigen Bestehens der Gesellschaft veranstaltet, ein Fest, für das damals schon ein Saal gebaut wurde, welcher 3830 Personen aufnehmen konnte.

Wenn man bedenkt, daß das kommende große Mahler-Fest in Amsterdam, das bei Gelegenheit des 25jährigen Jubiläums von Willem Mengelberg, im Saale des Konzertgebäudes stattfinden wird, der etwa 2300 Personen faßt, ist die Ziffer von 1854 wirklich imponierend. Die Neigung zum Massalen, zum Großen, ist immer zu beobachten. Man hatte viel übrig für ein Musikfest mit Oratorien von Händel, Bach, Mendelssohn oder

Schumann als Ausgangspunkt, mit einem symphonischen Werke als Interludium und einem Solistenkonzert zum Schluß. Wie eine Schablone zeichnet sich die Anlage eines jeden Festes dieser Art durch das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch ab.

Der soeben angedeutete Partikularismus steht in engem Zusammenhang mit einer auffälligen Blüte dilettantischer Kunstbetätigung im besten Sinn des Wortes. Man musizierte gerne und häufig und genierte sich auch nicht, als Liebhaber öffentlich aufzutreten. Das Orchester von „Felix Meritis“, einer berühmten Amsterdamer Gesellschaft, die auch die Elite-Konzerte in der Hauptstadt organisierte, bestand zu einem großen Teil aus Dilettanten. Daß unter solchen Umständen technisch noch vieles an den Aufführungen zu wünschen übrig blieb, ist begreiflich. Die Hauptsache war: man brachte die Werke zum Erklingen. Bemerkenswert ist, daß neben allem Dilettantismus doch die großen Virtuosen auf ihren Rundreisen durch die verschiedenen Hauptstädte Europas nie versäumten, auch Amsterdam und andere Städte unseres Landes zu besuchen und stets gerne den Wert der holländischen Münzen in den ihres eigenen Landes umrechneten.

Holland war für den Musiker kein fremdes Land. Alle namhaften Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts sind hier kürzere oder längere Zeit zu Gast gewesen und die Freundschaftsbande, die sie mit bekannten Persönlichkeiten Hollands anknüpften, waren ebenso herzlich wie dauernd. Franz Liszt, die dekorativste Erscheinung unter den Tonkünstlern, war ein regelmäßiger und treuer Gast in Holland. Namen wie Hans
von Bülow, Henri Wieniawsk
um nur einige der berühmteste
einen gleich guten Klang wie in

Auch die Oper, obwohl imme
betrachtet, brachte so ziemlich
des europäischen Repertoires.
Hauptsitz im Haag, bildete ma
Paris oder in Brüssel eine gr
dam rühmte sich seiner deutsche
mann Levis Leitung) und au
gemeinen wenig für die Erho
interessierte, kann in seiner Ge
weniger erfolgreiche Opernunt
Opern von Mozart, Beethoven
bekannt und populär, wie zum
und später die großen Werke
„Grand Opéra“ (Meyerbeer,

Aus dieser Aufzählung ers
eigenen Kunst, einer Musik, die
faßte, kaum die Rede sein ka
Nachbarn, hauptsächlich an die
Wechselwirkung kann schwerlic
haben wir unsere Selbständig
namentlich auf dem Gebiet der
Liedkunst, unsere niederländisch
wie „Een triomphantelijk Lied
kannt unter dem Namen „Pie
Spezimen niederländischer Vol
Dichter, und Dr. J. J. Viott
Zeit musikalischer Unselbständig
aber charaktervollen Gabe de
dient. Heye und Viotta waren
„Gesellschaft zur Förderung de
den Organ nach einer Periode
muß hervorgehoben werden, daß diese Gesellschaft, [...] verwaiste von Rückgang, während eines mehr denn 90jährigen Bestehens stets eine führende Rolle im holländischen Musikleben gespielt hat: ein zentrales Organ, dezentralisiert durch die Funktionen seiner Abteilungen, die autonome Handlungen verrichten können; ein Organ, welches hauptsächlich auf dem Gebiet des Unterrichts große Verdienste errungen hat durch Gründungen zahlreicher Musikschulen, wie des Amsterdamer Konservatoriums, die sicher ebenso belangreich sind wie die von ihm ausgehenden Aufführungen der Gesangvereine.

Ich will den Leser nicht mit vielen Namen ermüden, die ihm ja nur wenig sagen würden, ich darf hier aber doch nicht versäumen, ein paar große Vereine aufzuzählen, welche sich um regelmäßige Musikaufführungen sehr verdient gemacht haben. In Amsterdam nannte ich schon die Gesellschaft „Felix Meritis“; daneben wurde die Gesellschaft „Caecilia“ gegründet, eine Korporation philanthropischen Charakters. Sie sorgte für Witwen und Waisen von Musikern, und war durch ihre vorzüglichen Konzerte, die zweimal im Jahre gegeben wurden, bekannt. Namen wie van Bree (1801—1857) und Verhulst haben einen beinahe universellen Klang gehabt; Verhulst auch als Komponist, ebenso wie sein etwas jüngerer Zeitgenosse, der Utrechter Tonkünstler Richard Hol (1825—1904) und der Dirigent W. F. G. Nicolai (1829—1896) im Haag.

Dort im Haag stand der Konzertverein „Diligentia“ an der Spitze. Die Gesellschaft „De Toekomst“ verfolgte ähnliche Ziele wie „Caecilia“ in der Hauptstadt. Rotterdam hatte gleichfalls seine Musikgesellschaft, „Eruditio Musica“ genannt. Utrecht war als Musikstadt berühmt wegen der Konzerte des alten und vornehmen Collegium musicum Trajectinum; in Arnhem ist der Verein „Sancta Caecilia“ der älteste unseres Landes.

Jedoch „Toonkunst“ war das alles und alle vereinigende Band. Diese Gesellschaft stellte sich auch die Pflege des Volksgesangs durch Verlag und Verbreitung von billigen Ausgaben zur Aufgabe. Sie war es auch, die im Jahre 1868 die historische Bedeutung unseres goldenen Jahrhunderts für die Geschichte festlegte, indem Robert Eitner eine durch die Gesell-
ge über bestimmte Angaben aus
er“ grundlegend beantwortete.
nisten Verhulst, Hol und Nicolai.
nicht aus. Auch die künstlerische
1820—1904), eines Deutschen
wähnt werden. Aber durch jene
er niederländischen Musikgeschichte
Uebergangszeitabschnitt und eine
erlich ausbleiben konnte.
er“, von Bilses Kapelle, von
Stimulans, und sicherlich nicht
Bayreuths und seines Meisters
eisterte Bewunderer fand in den
inigung“. Männer wie Henri
Zweers, Daniel de Lange waren
e Reformer und Vollender, aber
igen Musikleben. Zahlreiche vor-
und Künstlerinnen haben hierzu
es a cappella-Chores 1882 in
dürfen nicht unerwähnt bleiben.
en Künstlern will ich nur einen
gt: Johannes Messchaert.
zu dem Exzelsior, das erreicht
ich als die Aera des Concert-
s erster Dirigent dieses Amster-
es verdienstvolle Vorarbeit ge-
as Willem Mengelberg berufen
olland eine Vormachtstellung im
erte.

... Mengelberg.

Von Dr. Paul Cronheim (Amsterdam).

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß ein Künstler, dem Deutschland in so großem Maße Dank schuldet, für breite Schichten dort noch ein Fremder ist. Nur in einem begrenzten Kreise Deutschlands kennt und würdigt man sein musikalisches und gesellschaftsbildendes Wirken. Dabei handelt es sich um keine Lokalgröße, sondern um eine Persönlichkeit von wahrhaft europäischer Bedeutung.

In Frankreich, England, Italien und Rußland wird Mengelberg von allen Musikfreunden als Meisterdirigent geehrt. In

Jenny Lind, Pauline Viardot
Mengelberg durch Wilhelm
dessen Stelle ist Franz v. Höslin
das Nationaltheater in Mannheim
rlin zurückkehrenden Ludwig Heß
or der Musikalischen Akademie in
Stelle als Konzertmeister der Phil-
keit am Sternschen Konservatorium
Verpflichtungen als konzertierender
nnen.
Orchestervereinigung hat Friedrich
der frühere Leiter eines bekannten
t als Konzertmeister nach Duisburg.
Lehrer am Hüttner-Konservatorium
bach (Violine) und Ph. Wasowitz
Trio“ begründet, das insbesondere
sich eine neue Trio-Vereinigung:
n Kraus (Violine) und Ernst Krausse
reits solistisch als gute Musiker er-
Komponist Wilhelm Rinkens
und Melodramenabend in Leipzig
pziger Presse einen ungewöhnlichen
eingehend die Werke dieses neuen
n seine verinnerlichte Lyrik und die
Kompositionen.
wird vom nächsten Sommer ab
einem Spezialkurse für Sologesang
Organist der Augustinerkirche in
keit von seinem Amte zurück. Der
chfolger in H. Burkart erhalten.
a“ berichtet wird, beabsichtigt Lor.
symphonischen Werke „La strage
iorno“ in Paris.
und Jean Aubry planen, wie
ka eine starke Propaganda für die
Gut, daß sich deren einmal wieder
schaft ausgeschrieben Musik
Oper „Die Braut von Korinth“,
— Henry Purcells Oper „
mit Erfolg gegeben. Das Werk
ganz mit Recht trägt, stammt v
zugrunde legende Bearbeitung d
— In Köln hatte R. Sieg
„Apostatenmarsch“ starken Erfolg.
— In Lübeck kam unter Fr. v
fels' neues Werk „Die Amme
für Orchester und Knabenchor z
— In Berlin kam eine Klavier-
durch C. Flesch und Br. Eisner
— H. Ungers „Levantinis
griechischen und armenischen Moti
Teilnahme.
— Im Fürstl. Musikforschungs
12. März ein Adolf-San
Aufführung gelangten: das Stre
Op. 10 und Lieder, uraufgefüh
ein sehr flüssig und melodisch e
einheimischen Kräften wirkten m
(Sopran), Frau Jeanne Vogels
hochbegabte junge Pianist Wal
Komponist, Universitätsprofessor
anwesend und wurde durch herz
— In Dresden beabsichti
aus Anlaß ihres 20jährigen Beste
phonie aufzuführen. Es hat sich
bereitungen treffen und etwa 50
bringen will. Das Werk soll in
— Liszts e moll-Messe für
dieser Fassung ihre einzigste A
erlebte, wird in dem Karfreit
Schlägel und Eisen zu Boch
land erleben. Musikdirektor Ru
des Vereins, der sich um die
dient machte, hat nach eingehe
Orchester- und Chorstimmen e
— Felix Petyrek hat Er
arbeitet und in Wien vorgetra
während die andere eine Gegen-
Vielleicht läßt sich auf diese

Rom z. B. gehören die Aufführungen der Neunten Symphonie unter Mengelbergs Leitung zu den historischen Ereignissen des italienischen Musiklebens. Nach einem der letzten Petersburger Konzerte schreibt Glazounow in die Partitur seiner 4. Symphonie: „Dem feinsten Orchesterkenner, großartigen Dirigenten Willem Mengelberg zum Andenken an die vollkommenste Aufführung dieses Werkes unter seiner Leitung in St. Petersburg.“ Französische, englische und amerikanische Musikfreunde, die gerade in diesen Tagen hier nach fünfjähriger Abwesenheit eintrafen, berichten, wie verlangend man in Paris, London und Neuyork der Fortsetzung der Mengelberg-Konzerte entgegensieht. Endlich — während des Krieges erst — bittet man Mengelberg, auch in Wien einige Aufführungen zu leiten. Seine Wiedergabe von Strauß und Mahler wirkte auf alle Befugten der alten Musikstadt wie eine Offenbarung. . . . Nur das deutsche Musikleben — Frankfurt ausgenommen — ging nach wie vor an ihm vorüber.



Willem Mengelberg.
Nach einer Zeichnung von Thérèse Schwartze.

Diese Vernachlässigung deutscherseits ist indessen nicht nur merkwürdig; die Mißkennung ist auch im höchsten Maße bedauerlich. Die Beziehungen, die Deutschland einst mit ganz Europa verbanden, sind in bedenklichem Maße gelockert. Mehr denn je tut es not, die Welt davon zu überzeugen, daß in Deutschland geistige Kräfte ungebrochen tätig und fähig sind, die zerrissenen Bande wieder anzuknüpfen. Wer diese künstlerischen Werte kennt und die Macht hat, sie zu künden, leistet der Gemeinschaft höchste Dienste.

Während des ganzen Krieges ist Mengelberg der selbstlose Hüter dieser Werte gewesen, mit ganzer Ueberzeugung ist er für deutsche Kunst und Künstler eingetreten und hat es erwirkt, daß in breiten Kreisen des Auslandes unberührt über Verblendung und Haß das Schönste, was Deutschland besitzt, gewahrt und gepflegt wurde. Es dürfte darum angebracht sein, gerade im Rahmen einer *deutschen* Musikzeitschrift der Persönlichkeit des niederländischen Dirigenten eine kurze Betrachtung zu widmen.

Willem Mengelberg ist einer alten rheinischen Künstlerfamilie entsprossen. Er erhielt seine erste Ausbildung in seiner Vaterstadt Utrecht und wurde dann Schüler des Kölner Konservatoriums, wo Wüllners Beethoven-Traditionen den Grund legten für sein künftiges einzigartiges Wirken in unserem Lande. Nach kurzer Tätigkeit als städtischer Musikdirektor in Luzern wurde er als Vierundzwanzigjähriger nach Amsterdam berufen, wo er 1895 die Leitung des Concertgebouw-Orchesters und 1898 auch des „Toonkunst-Chores“ übernahm.

In dem niederländischen Musikleben herrschten noch in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts durchaus zerrüttete Verhältnisse. Johannes Brahms, der in jenen Jahren öfters nach Holland kam, hat sich ebenso offenherzig wie geistreich über diese Zustände ausgesprochen. Im Januar 1882 spielte er in Amsterdam unter Leitung von Verhulst sein zweites Klavierkonzert. Das Amsterdamer Orchester war seiner Aufgabe so wenig gewachsen, daß Brahms auf der Probe verzweifelt ausrief: „Wie kann man mich auf so etwas einladen!“ Als er am nächsten Tage Amsterdam verließ, nahm er von seinen Freunden mit den Worten Abschied: „Nach Amsterdam komme ich nur zurück, um gut zu essen und zu trinken.“ [1]

Zwanzig Jahre später ist dasselbe Amsterdam ein Musikzentrum geworden, von dem Gustav Mahler bezeugte, daß er nur hier leben und wirken möchte, in der Stadt, wo er die vollendetsten Aufführungen seiner Werke erlebt habe.

Was hat diesen unerhörten Entwicklungsgang ermöglicht? Vom ersten Tage seiner Tätigkeit an hat Mengelberg dahin gewirkt, das Niveau unserer Aufführungen so zu heben, daß unser Musikleben von lokaler Beschränkung zu europäischer Bedeutung erhoben wurde. Zu diesem Zwecke hat er zunächst die Weltmusikliteratur durchforscht und planmäßig alles Wesentliche nach Holland eingeführt. Keine musikalische Schöpfung, welcher Zeit und welcher Nation auch, sofern sie nur für ein europäisches Musikleben Bedeutung hatte, blieb uns vorenthalten. Eine stolze Reihe moderner Komponisten, von denen in Nachbarländern viele nicht mehr als dem Namen nach bekannt sind, dokumentiert dieses Wirken. Alljährlich werden neben den Klassikern und Romantikern in vorbildlicher Weise die Hauptwerke der neuen Tonkunst zur Aufführung gebracht. César Franck, Debussy, Ravel, Delius, Elgar, Rimsky-Korsakow, Glazounow, Rachmaninow, Scriabine, Mahler, Bruckner, Strauß, Reger, Schönberg seien hier als die wichtigsten Vertreter der französischen, englischen, russischen und deutschen Schule genannt, deren jeweilige Eigenart und Bedeutung breiten Kreisen hierzulande völlig vertraut ist [2].

Indessen diese Vielseitigkeit, wie großartig und wichtig an sich, würde noch nicht die geistige und gesellschaftsbildende Kraft unseres Musiklebens erklären. Sie bietet die Möglichkeit dazu; aber erst Art und Tendenz der Aufführungen schafft die wirkliche Kultur. Diese wird zunächst bedingt durch die Arbeit des Dirigenten im Orchester, das — mit geringen Ausnahmen — ausschließlich in den Aufführungen des Concertgebouws tätig ist, keinen Operndienst oder sonstige niveaugefährdende Tätigkeit zu verrichten hat. Durch angestrengtes, planmäßiges und hingebungsvolles Studium, das neben aller Technik immer Geist und Gehalt des Werkes beleuchtet, ist ein Ensemble entstanden, das ein idealer Klangkörper und zugleich eine Gemeinschaft ist, in der jeder sich als Solist und doch Teil eines Ganzen fühlt. Dieser Geist beschränkt sich nicht auf die Ausführenden; er ergreift notwendigerweise auch die Hörer, auf die infolgedessen gleichfalls eine im höchsten Sinne erzieherische Tätigkeit ausgeübt wird, die es ihnen ermöglicht, das Gebotene zu würdigen und die symphonische Kunst als Bestandteil eines allgemeinen Geisteslebens zu erfassen.

Diese einheitliche, planmäßige und erzieherische Tätigkeit wird

[1] Vergl. die persönlichen Erinnerungen des niederländischen Komponisten und Konservatoriums-Direktors Prof. Julius Röntgen in diesem Heft.

[2] Vergl. meinen Aufsatz „Muzikaal Leven in Nederland“ in der niederländischen Zeitschrift „De Beweging“ Juni 1916, sowie den Aufsatz von Dr. C. R. Mengelberg „Die Musikpflege in Holland“, erschienen im „Merker“ Jahrgang 1918 Heft 10 und 11.

allerdings nicht zuletzt ermöglicht und gefördert durch die eigenartige Gestaltung unseres Musiklebens. Der Vielseitigkeit der Programme steht eine Einseitigkeit der Ausführenden gegenüber. Unser Musikleben ist im höchsten Maße zentralisiert. Statt einer Unzahl von konzertierenden Künstlern und Konzertinstituten ist das Concertgebouw der Brennpunkt, in dem sich alle musikalischen Veranstaltungen konzentrieren. Sein Programm ist zugleich das Programm unserer musikalischen Bewegung. Die Gefahr einer solchen Konzentration ist nicht zu unterschätzen; der segensreiche Einfluß aber ist groß, falls eine Persönlichkeit wie Mengelberg an der Spitze dieses Instituts steht.

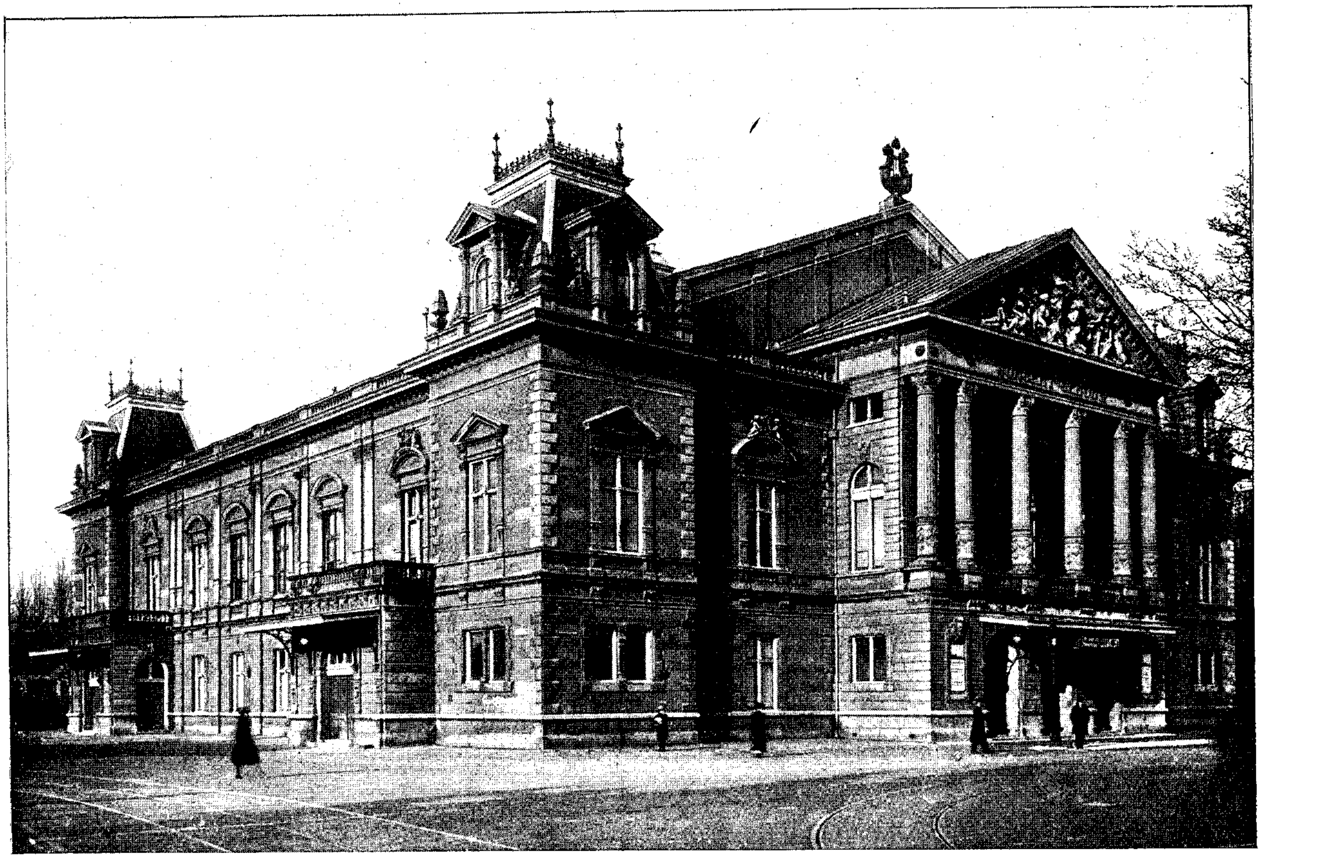
Das Concertgebouw-Orchester spielt nicht nur in Amsterdam. In allen größeren Städten des Landes gibt es regelmäßig Konzerte. Etwa 90 Aufführungen finden in jedem Winter unter Leitung von Mengelberg statt. Hinzu kommt eine Serie von Volkskonzerten, in denen, ebenfalls unter Leitung von Mengelberg, das Beste der klassischen und modernen Literatur, oft unter Mitwirkung von den ersten einheimischen und ausländischen Solisten, breitesten Schichten zugänglich gemacht wird. Nicht nur die Bevölkerung einer Stadt, sondern eines ganzen Landes wird somit planmäßig erreicht und erzogen.

Erscheint es nach diesen Darlegungen nicht noch merkwürdiger, daß der Schöpfer einer solchen Musikkultur gerade in Deutschland am wenigsten gewürdigt wird? Denn war es nicht ein deutscher Schriftsteller, der das Ideal der tätigen Anteilnahme der Hörer kündete, der die genießerische Kunstauffassung durch eine tätige ersetzen wollte? Was Paul Bekker in seinem „Deutschen Musikleben" als Theorie entwickelt, was er als Zukunftskultur ersehnt hat — hier ist es schon seit Jahren Wirklichkeit geworden. Hier nehmen die Hörer an den Aufführungen tätig teil, hier ist die genießerische Kunstauffassung durch eine tätige ersetzt, hier ist die Musikkultur erkannt als schöpferische Macht, die nach geistigem Bilde die Gesellschaft formt. Was in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts Mendelssohn in Leipzig erwirkt, was später Liszt in Weimar und Bülow in Meiningen erzielt hat: ein Zentrum wahrhafter Musikkultur, das ist — noch umfassender, europäischer möchte ich sagen — Amsterdam dank dem Wirken Mengelbergs geworden. Kein Musikzentrum der Gegenwart kann dem hiesigen verglichen werden, und da ein solches Resultat letzten Endes stets von einer Persönlichkeit abhängt — die erwähnten Beispiele aus der Vergangenheit beweisen es —, hätte Bekker, wie paradox dies den Eingeweihten auch erscheinen möge, sein „Deutsches Musikleben" billigerweise Willem Mengelberg widmen müssen.

Es liegt auf der Hand, daß diese einzigartige Kultur allmählich die Aufmerksamkeit der ausländischen Künstler und Musikinstitute auf sich lenkte. Kein Großer, der nicht in persönliche Beziehungen zu Mengelberg und seinem Orchester getreten wäre. Die besten Sänger, Geiger und Pianisten sind regelmäßig Gäste des Concertgebouws; daß viele von ihnen bitten, neben ihrem verpflichteten Auftreten, unentgeltlich unter Mengelberg in den Volkskonzerten mitwirken zu dürfen, zeigt, wie sehr sie das hiesige Milieu zu schätzen wissen. Alle Tondichter, für deren Schaffen Mengelberg Pionierdienste geleistet hat, sind hier im Laufe der Jahre persönlich erschienen.

Zu den ältesten Freunden des Institutes zählt Edvard Grieg, der schon in den 80er Jahren in Amsterdam konzertierte. Der hervorragende Komponist der neuen russischen Schule, Rachmaninow, hat hier mehrfach gespielt, Edward Elgar, Carl Nielsen, Enrico Bossi, Alfredo Casella introduzierten persönlich ihre Werke im Concertgebouw, und auch die bedeutendsten Vertreter der modernen französischen Musik, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Claude Debussy und viele andere haben Mengelbergs Einladung Folge geleistet. Indessen: ein geradezu idealer geistiger Verkehr entspann sich aus den vielen und regelmäßigen Besuchen der modernen deutschen Tondichter. Mahler und Strauß, Reger und Schönberg, Pfitzner und Schillings — sie alle haben hier persönlich ihre Werke interpretiert. Richard Strauß, fast alljährlich Gast des Concertgebouws, hatte bereits im Jahre 1897 „Wunderdinge von den Amsterdamern" erzählt. Er hatte, wie Dr. Otto Neitzel berichtet[1], in Amsterdam sein „Tod und Verklärung" dirigiert und so viel Geschmack an Aufführung und Aufnahme gefunden, daß er 1899 „Willem Mengelberg und dem Amsterdamer Orchester" sein symphonisches Hauptwerk, das „Heldenleben" widmete. — Max Reger hat hier vor allem durch seine Hiller-Variationen

[1] Vergl. die Aufsätze Otto Neitzels: „Gustav Mahler und das Amsterdamer Concertgebouw" in der „Kölnischen Zeitung" vom 31. Dezember 1916 und 4. Jan. 1917.



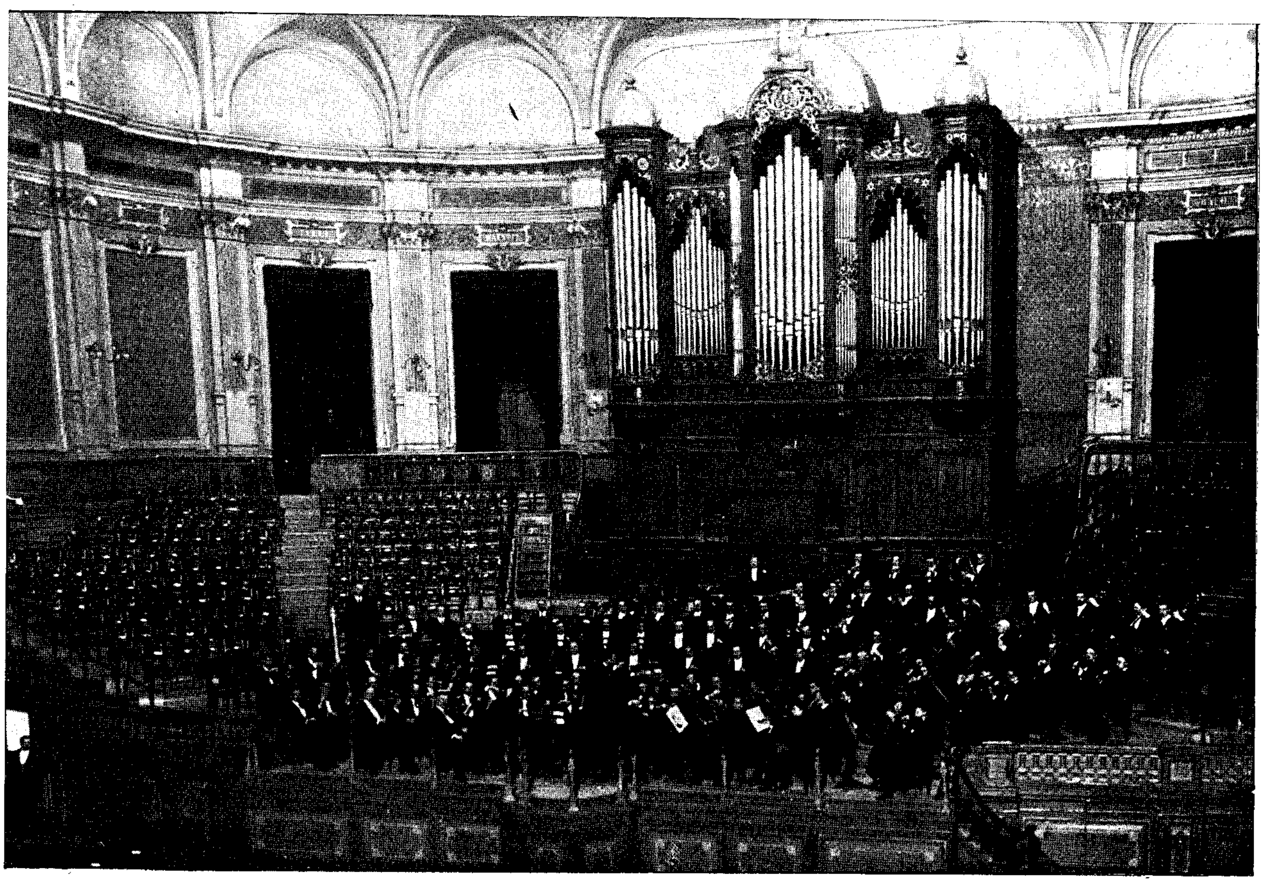
Das „Concert-Gebouw" in Amsterdam.

Eingang gefunden. Im Jahre 1908 gelangte dieses Werk in einer Saison viermal zur Aufführung. Ferner gehören seine hauptsächlichsten orchestralen Schöpfungen zum ständigen Repertoire des Concertgebouws. Die Sinfonietta, die Ballett-Suite und die romantische Suite sowie den Prolog zu einer Tragödie hat Mengelberg zur Aufführung gebracht. Der vorzügliche Geiger und Reger-Interpret, Alexander Schmuller, seit Anfang des Krieges hier ansässig, hat Regers imposantes Violinkonzert unter Mengelbergs Leitung im Concertgebouw mustergültig gespielt, und sechs Wochen vor seinem Tode hat Reger noch selbst seine Mozart-Variationen hier eingeführt.

Ein Künstler schließlich hat in unserem Lande gefunden, was er als Ideal einer modernen Musikkultur sich geträumt hatte. Das ist Gustav Mahler. Was Mengelberg für diesen Großen im neuen Reiche der Tonkunst getan, was umgekehrt der deutsche Meister seinem holländischen Freunde und Künder dankt — das läßt sich mit wenigen Worten nicht sagen, das erfordert eine eigene Darstellung, die den Rahmen dieses Aufsatzes bei weitem überschreiten würde. Am 22. Okt. 1903 fand hier die erste Aufführung einer Mahler-Symphonie unter Leitung des Komponisten statt. Seitdem hat Mahler alle Erstaufführungen seiner Werke, außer der sechsten, achten und neunten Symphonie, hier persönlich geleitet. Der deutsche Meister erkannte bald die seltsamen Eigenschaften des holländischen Musikers, mit wachsendem Interesse verfolgte er das hiesige Musikleben und die zahlreichen Aufführungen seiner Werke und war noch Zeuge, wie der anfängliche Widerstand überwunden und in immer breiteren Kreisen des Landes seinem Schaffen Verständnis entgegengebracht wurde. Die Krönung seines Strebens freilich sollte er nicht mehr erleben: das seltsame Ereignis eines Mahler-Festes, das in diesem Frühjahr anläßlich des 25jährigen Jubiläums von Mengelberg als Leiter des Concertgebouws hier stattfinden und Musikfreunde aus der ganzen Welt in Amsterdam zusammenführen wird. Sämtliche Werke des Meisters werden bei dieser Gelegenheit in geschlossener Folge unter Mengelbergs Leitung zur Aufführung gelangen. Allein die Tatsache dieses Festes würde hinreichend bekunden, was Mengelberg der deutschen Musik im allgemeinen und Mahler im besonderen gewesen ist. Mahler selbst hat es gewußt, und an seinem Lebensabend hat er diese schöne Erkenntnis ausgesprochen: „Ich weiß eine Musikstadt, in der ich restlos begriffen werde, vom Kapellmeister, vom Orchester, vom Publikum: Amsterdam. Habe ich erst mich und die Meinen versorgt, so siedle ich mich dort an, um nur den Aufführungen meiner Werke unter Mengelberg mit dem Concertgebouw-Orchester zu leben. Und Amsterdam wird auf Deutschland zurückwirken; würdige Konzerthäuser werden allmählich entstehen, in denen meine Symphonien einen führenden Platz einnehmen werden." (Otto Neitzel.)

Zehn Jahre sind es her, daß diese Worte gesprochen sind. Unbeirrt hat Mengelberg seitdem weitergewirkt. Alle Hauptströmungen der europäischen Musik hat er auch fernerhin zu beleuchten gewußt, und insbesondere ist er der deutschen Tonkunst der begeisterte Interpret geblieben. In allen Ländern hat er diese Liebe betätigt. Seit 1913 ist er nach Wagner der erste ständige Dirigent der Royal Philharmonic Society in London, und kurz vor dem Kriege fanden in Brüssel und Paris die denkwürdigen Aufführungen der Matthäus-Passion und der Neunten Symphonie in deutscher Sprache durch das Amsterdamer Ensemble unter Mengelberg statt. Nicht zuletzt haben diese Aufführungen dazu beigetragen, daß Mengelbergs Streben allmählich in ganz Europa schulemachend wirkt. Gerade seine Bach-Interpretation ist vorbildlich und kommt einer Neuerweckung des Altmeisters gleich, wie berufene Künstler, allen voran Messchaert und Frau Noordewier, die großen Bach-Sänger und Mengelbergs treue Helfer, rückhaltlos erkannt und bekundet haben.

Die höchste Tat Mengelbergs aber — und hiermit kehre ich zu meinem Ausgangspunkt zurück — ist die Verständigung, die er vorbereiten, ist der künstlerische Austausch, den er aufs neue ermöglichen konnte. Unendlich schwer werden sich die internationalen Beziehungen, namentlich in Ansehung von Deutschland, wieder einstellen. Aber dank dem selbstlosen Wirken dieses Künstlers ist in Tausenden das Bewußtsein lebendig, daß ohne das geistige Leben des deutschen Volkes eine wirklich europäische Gemeinschaft unmöglich ist. Alle, welche an die Notwendigkeit dieser Gemeinschaft glauben, werden dem niederländischen Meister Dank wissen.



Das Concertgebouw-Orchester unter Leitung von Willem Mengelberg.

Gustav Mahler an Willem Mengelberg.

Ein Blatt zeitgenössischer Musikgeschichte von Dr. C. Rudolf Mengelberg.

Das musikalische Amsterdam rüstet sich zum Mahler-Fest, mit dem Willem Mengelberg sein 25jähriges Jubiläum als Leiter des Concertgebouw-Orchesters begehen will. Im Mai 1920 werden in Amsterdam zum ersten Male alle Werke des Großmeisters der modernen Symphonie erklingen. Die holländische Musikpflege hat im Laufe der Jahre eine immer ausgeprägtere Physiognomie erhalten durch die epochemachende Belebung Mahlerscher Kunst. Gustav Mahler ist hier heute schon einer der, im guten Sinne des Worts, populärsten Komponisten; und wenn man von der „Dritten", der „Achten", der „Neunten" spricht, so ist nicht mehr ohne weiteres zu ergänzen „Symphonie von Beethoven", — ebenso häufig wird Mahler gemeint sein. So haben die Freundschaftsbande, die Mahler mit Holland verknüpften, reiche Früchte getragen. Ein kurzer Rückblick auf diese Beziehungen an Hand einer Auswahl bisher unveröffentlichter Briefe Mahlers an Mengelberg ist darum von mehr als persönlichem Interesse.

Mahler selbst ist viermal in Amsterdam gewesen und hat im Concertgebouw die meisten seiner Werke, die Mengelberg für ihn mit Chor und Orchester vorbereitete, persönlich introduziert. Willem Mengelberg machte seine Bekanntschaft im Jahre 1902 auf dem „Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins" in Krefeld, wo Mahler damals seine „Dritte" zur Uraufführung brachte. Von der Gewalt dieser Musik tief ergriffen, lud der jugendliche holländische Kapellmeister den elf Jahre älteren, damals fast 42jährigen Meister sogleich ein, das Werk in Amsterdam zur Aufführung zu bringen. So war Gustav Mahler 1903 zum ersten Male Gast des Amsterdamer Concertgebouw, wo er am 22. Oktober seine dritte und am 25. seine erste Symphonie dirigierte. Wie angetan er gleich von diesem ersten holländischen Besuch nach Wien zurückkehrte, geht aus ein paar Zeilen hervor, die er noch im gleichen Monat[1] mit einem Paket selbstbearbeiteter Orchesterwerke an Mengelberg sandte:

Lieber und werther Freund!

Anbei, wie versprochen, ein Schock von uns „eingerichteter" Partituren. Lassen Sie mich Ihnen bei dieser Gelegenheit nochmals sagen, wie wohl mir die schönen Tage gethan, die ich in Ihrer und Ihrer lieben Frau Gesellschaft verlebt, und daß ich das Gefühl habe, daß mir in Amsterdam eine zweite Heimath erstanden ist, dank Ihrer freundschaftlichen Fürsorge, und Ihres so innigen künstlerischen Verständnis. Nochmals herzlichsten, treuesten Dank für Alles.

Ihr stets verbundener

Gustav Mahler

Durch einen Besuch Mengelbergs in Wien wurden diese Bande noch fester geknüpft. Lebhaft nimmt Mahler Anteil an seines Freundes Tätigkeit, der damals in Amsterdam ähnliche Kämpfe durchzumachen hatte wie die, in denen Mahler später in Wien unterliegen sollte. Rührend ist seine Aufopferungsfähigkeit, wenn er die besten Kräfte aus seinem Ensemble hingeben will, nur um dem Freunde zu helfen, rührend umsomehr, als Mahler in seiner Arbeit als ausübender Künstler von geradezu fanatischer Strenge war. Und doch konnte rein menschlicher Altruismus noch stärker sein als künstlerische Eigenbelange!

Wien, 12 Juni 1904

Lieber, guter Freund!

Vielen Dank für Ihre mich hoch erfreuenden Nachrichten! daß Sie endlich **Herr** im Hause geworden sind, das ist ja eine sehr frohe Botschaft! Ich habe mir — offen gesagt — schon die größten Sorgen gemacht, und bereits daran gearbeitet, Sie herzuberufen. (Es ist hier die Stellung eines Direktors des Musikvereins vacant geworden und vorläufig interimistisch besetzt.) Und nur der Umstand, daß das **Gehalt** so unverhältnismäßig klein (gegen 8000 Kronen) ließ mich zögern. — Für alle schlimmsten Fälle ließ ich im Gedanken diese Hinterthür für Sie offen. — Aber es ist ja so viel besser und hoffentlich für immer!

Ihren Antrag, im November bei Ihnen meine II. und IV. zu dirigieren, nehme ich umsomehr mit Freuden an, als es mir eine sehr liebe Gelegenheit sein wird, mit Ihnen und Ihrer verehrten Gemahlin wieder beisammen zu sein, und unsere junge Freundschaft aufs Neue zu befestigen und zu kräftigen. Die Tage in Amsterdam gehören für mich zu den erfreulichsten, die ich in Gemeinschaft mit einem Kunstgenossen verlebt.

Mit dem Honorar wie im Vorjahr bin ich natürlich einverstanden. — Wenn es jedoch möglich wäre die Concerte wie damals schon im **Oktober** anzusetzen, so wäre ich Ihnen sehr verbunden; da ich am 18. **Oktober** in Köln meine neue Symphonie (5) dirigire, und im Anschluß daran sehr bequem nach Amsterdam gelangen könnte — währenddem ich sonst wieder die ganze lange Reise (die mir so schrecklich zuwider ist, wie Sie wissen) zum 2. Male machen müßte. Ob vor Köln oder nach Köln ist mir gleich, wenn es nur im Anschluß daran sein könnte.

Aber, wenn das nicht ginge, so werde ich auch im November zur Verfügung stehen. Nur müßte **bald** Definitives darüber erfahren, um meine Dispositionen im Theater treffen zu können. Diesmal aber bringe ich meine Frau mit, und da hoffe ich, daß sich unsere Beziehungen auch von Haus zu Haus knüpfen werden, und unsere Frauen ebenso gute Freunde werden, als wir 3 es jetzt schon sind.

Wegen L. . . . und W. . . . werde ich alles mögliche thun, um Ihnen die Beiden zuzusenden; denn ich habe das Gefühl, daß das **Ihre Stellung befestigen** muß, wenn Sie sich Ihre Landsleute — besonders die hervorragenden wie van L. . . . nach Hause holen. In jedem Falle bitte ich Sie noch um eine umgehende **Depesche**, ob Sie endgültig auf Beide reflectiren, damit ich dann die Sache in die Hand nehme. Da wir hier schon am 22. Juni schließen, müßte bis dahin Alles geordnet sein. Wie die beiden Herrn darüber denken, weiß ich natürlich noch nicht.

Wenn Sie W.... nehmen, und M.... los werden wollen, so nehme ich ihn gerne (ich glaube, wir werden ihn hier etwas kleiner kriegen) und lege auf einem kleinen Zettel die Bedingungen bei, die ihm übermittelt werden müßten, damit er sich äußert, ob es ihm recht ist. Jedoch bitte ich erst meine nächste Antwort auf Ihr zu erwartendes Telegramm abzuwarten. L. . . . würde ich **sehr** ungerne verlieren; doch ist es **für Sie so vorteilhaft**, daß ich mich im Hinblick darauf trösten muß.

Nun grüßen Sie vielmals Ihre liebe Frau und die werthen Nachbarn und Freunde Boissevain und seien Sie auch herzlichst begrüßt von

Ihrem treu ergebenen

Gustav Mahler

Die Amsterdamer Konzerte wurden nach des Komponisten Wunsch im Anschluß an das Kölner Konzert angesetzt. Am 19. Oktober früh kam Mahler in Amsterdam an — leidenschaftlich erregt, fast verzweifelt. Gleich nach der Aufführung



Mengelberg und Mahler
Auf einer Wanderung in Holland (1906).

[1] Fast alle Briefe Mahlers sind ohne Datum und Jahreszahl.

der „Fünften“, die durch Verständnislosigkeit der Künstler und des Publikums zu einem Fiasko wurde, hatte er Köln verlassen. Für diese Enttäuschung wurde er in Amsterdam durch herrliche Aufführungen seiner zweiten und vierten Symphonie reichlich entschädigt. Er schreibt darüber selbst:

Mein lieber Freund!

Nachdem ich nun in meiner Heimath angekommen, und ein wenig von den Strapazen meiner Reise erholt, richten sich meine Gedanken auf die so wundervoll verlebten Tage in Amsterdam. — Was ich nach dieser Richtung Ihnen zu danken habe, Ihrer jugendfrischen und that-kräftigen Initiative, Ihrer congenialen Interpretationskunst und durchdringendem Verständnis meiner Werke — dies gehört zu jenen Dingen, von denen wir uns gelegentlich eines freundschaftlichen Symposions gesagt haben, daß man sie tief empfinden, aber für sie nicht danken kann.

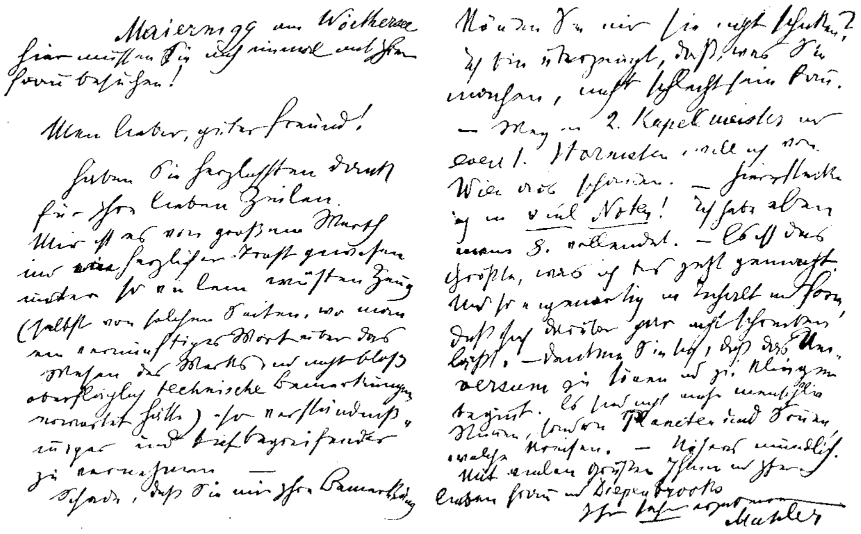
Und so drücke ich Ihnen im Geiste Ihre Freundeshand, und bitte Sie, mir auch fernerhin alle diese Gesinnungen zu bewahren, die mir um so viel mehr werth, als sie selten, um so bewundernswürdiger sind, als nur aus ihnen jene lebendige Kunst erwächst als deren begeisterten Adepten ich Sie erkannt habe.

Der Zweck meines heutigen Briefes ist hauptsächlich, Sie zu bitten bei Ihrem wundervollen Chor, bei Ihrem prachtvollen Orchester der Dolmetsch meiner dankbaren Empfindungen zu sein.

Was diese beiden Corporationen in jenen Tagen geleistet, kann nur ich beurteilen und — Sie. Dieser einzige Elan, dieser tiefe Ernst waren es allein, denen ich eine geradezu mustergiltige Aufführung des allerschwierigsten Werkes verdanke, und ich bitte allen Betheiligten zu sagen, daß ich ihren mich rührenden Eifer und ihren befeuernden Schwung nie vergessen werde.

Indem ich Sie und Ihre liebe Frau herzlichst grüße, bin ich Ihr sehr dankbarer

Gustav Mahler



Faksimile
eines Briefes von Mahler an Mengelberg, Fragment (1. u. 4. Seite, in halber Größe).

Mit der fünften Symphonie kam Mahler in der folgenden Saison nach Amsterdam. In seinem Schreiben klingen die bösen Kölner Erfahrungen mit diesem Schmerzenskind seiner Muse nach:

Lieber Freund Mengelberg!

Auch ich freue mich schon unendlich, Sie und Ihre liebe Frau und alle die werthen Freunde wiederzusehen. Aber mit den Proben die Sie mir angegeben haben wird es ein wenig „hapern“ (wie der Wiener sagt). Ich müßte unbedingt 3 Proben zur Symphonie haben! Wäre es nicht möglich, daß ich schon am Dienstag irgendwie eine Probe einschiebe? Vielleicht wenn ich in Antwerpen einen früh- oder Nachtzug erwischen kann, schon am Vormittag? Außerdem lieber Freund — die 5. ist sehr, sehr schwer. Ich bitte diesmal ganz gehörig vorzuproben sonst erleben wir Greuliches! Ich werde ausgezischt, wenn die Aufführung nicht glänzend wird. Wenn Sie die Lieder machen wollen — so würde ich Ihnen Meschaert vorschlagen, der hier im Jänner einen Mahler-Abend giebt, also wahrscheinlich die Sachen gerne singt. Vielleicht am selben Abend wie das Klagende Lied; denn nach der Symphonie paßt höchstens eine Ouverture oder sowas, damit ich die Proben ganz allein für die Symphonie habe. — Anbei die Partitur mit einer Unmenge Retouchen, die aber alle äußerst wichtig sind.

Tausend Grüße von Ihrem

Mahler

Auf die Wichtigkeit der Retouchen in der „Fünften“, zu denen nach der Amsterdamer Aufführung (8. März 1906) noch neue hinzutraten, weist Mahler in verschiedenen Briefen mit Nachdruck hin. Hoffentlich entschließt sich darum der Verlag Peters bald zu dem durchaus notwendigen Neudruck des bislang gedruckt nur in der ursprünglichen Fassung vorliegenden Werkes.

Nach der Essener Premiere der sechsten Symphonie (der „tragischen“), die für Mahler kaum weniger bittere Erfahrungen brachte als die der „Fünften“, kann er — im Sommer 1906 — schon die Vollendung der „Achten“ mitteilen.

Maiernigg am Wörthersee
hier müssen Sie mich einmal mit Ihrer Frau besuchen!

Mein lieber, guter Freund!

Haben Sie herzlichsten Dank für Ihre lieben Zeilen. Mir ist es von großem Werth und ein herzlicher Trost geweien unter so vielem wüsten Zeug (selbst von solchen Seiten, wo man ein vernünftiges Wort über das Wesen des Werks, und nicht bloß oberflächlich technische Bemerkungen erwartet hätte) so verständnißinniges und tief begreifendes zu vernehmen. —

Schade, daß Sie mir Ihre Bemerkung bezüglich des „Hammers“ so spät mitgetheilt. Jetzt ließ sich da nichts mehr thun da mein „Imprimatur“ schon vor Wochen gegeben war — Aber Sie haben ganz Recht in der Sache. — Ich habe es auch gefühlt, aber wieder dann vergessen. — Nun, wir können es ja in Amsterdam nach Ihrer Methode versuchen, — und eventuell in einem Nachtragsblatt der Partitur anschließen. — Ich freue mich herzlich auf die schönen Tage bei Ihnen, und habe sicher vor, dießmal auch meine Frau mitzubringen. Aber, lieben Freunde, sorgt Euch doch nur nicht wegen der Unterkunft. — Wir schlafen einfach im Amstel-Hotel, und sind den ganzen Tag zusammen. Also abgemacht. ich komme von Frankfurt gleich nach Amsterdam und dirigire am 24. meine 6te. —

Der Kölner Hornist den ich bei der 5. hatte, war großartig Wenn es noch derselbe ist (fragen Sie ihn doch) dann ist er unbedingt zu empfehlen. — Der Berliner soll aber nicht sehr gut sein. — Auf Ihre Komposition zur Rembrandtfeier bin ich sehr begierig. Können Sie mir sie nicht schicken? Ich bin überzeugt, daß, was Sie machen, nicht schlecht sein kann. — Wegen 2. Kapellmeister und event. Hornisten, will ich von Wien aus schauen. — Hier stecke ich in viel Noten! Ich habe eben meine 8. vollendet. — Es ist das Größte was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. — Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen. — Näheres mündlich. Mit vielen Grüßen Ihnen und Ihrer lieben Frau und Diepenbrooks

Ihr sehr ergebener

Mahler

Ueber die „Sechste“ heißt es in einem Brief vom Oktober desselben Jahres noch: „Meine 6. scheint wieder eine harte Nuß zu sein, welche von den schwachen Zähnchen unserer Kritik nicht geknackt werden kann. Indessen wurstelt sie sich doch einigermaßen durch die Conzertsäle. Ich freue mich auf die Aufführung in Amsterdam ...“

Leider sollte es aber nicht dazu kommen. Auch im nächsten Jahre nicht.

[Hotel Imperial, Frankfurt a/M am Opernplatz]
[Poststempel 12. 1. 07.]

Mein lieber Freund!

Mir selbst tut es schrecklich leid. Es ist mir schon eine liebe Gewohnheit, jedes Jahr mit Ihnen einige Tage zu verbringen, und es wird mir heuer sehr fehlen. Aber Montag muß ich in Wien sein (auf höheren Befehl). — Es ist daher wol am besten heuer nicht auf mich zu zählen. Sie wissen ja, wie ich mich bei Ihnen nicht nur persönlich sondern auch künstlerisch wol aufgehoben fühle, und so wäre es wohl das Richtigste, Sie machten meine 6. heuer ohne mich. — Die Herdenglocken schicke ich Ihnen. Ferner bitte ich um Zusendung Ihrer Partitur (der großen). Ich möchte Ihnen eine sehr wichtige Retouche im letzten Satz hineinschreiben. Hoffentlich können Sie mich nächstes Jahr (vielleicht zur 7.) brauchen.

Seien Sie und Ihre liebe Frau tausendmal gegrüßt von

Ihrem Freunde

Mahler

Im Jahre 1907 gab Mahler seine Wiener Position auf; schon im Herbst des vorhergehenden Jahres deuten „herzlichste Grüße aus dem verdammten Theatertrubel, den ich nicht lange mehr ertrage“ den reifenden Entschluß an.

Während seiner amerikanischen Zeit ist Mahler nur noch einmal in Holland gewesen, seine rührend tätige Freundschaft erlahmte aber keineswegs. Davon zeugt ein Brief aus New-York vom Februar 1908.

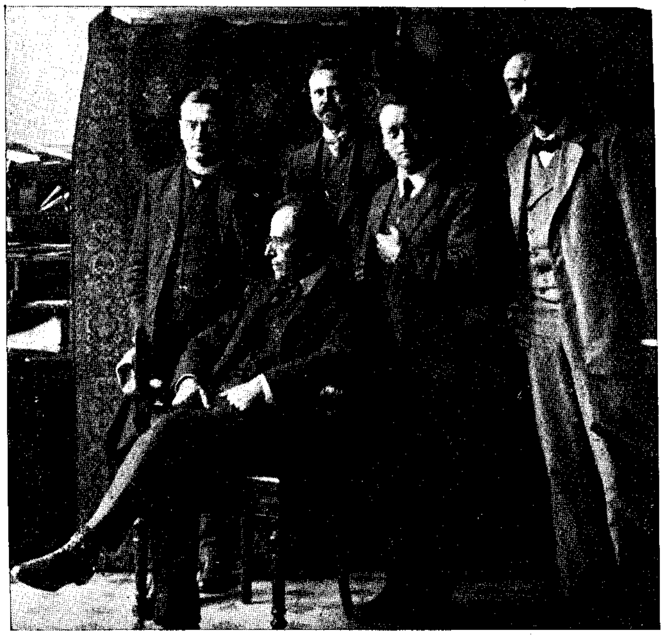
Lieber alter Freund!

Es wird (so hoffe ich) in der nächsten Zeit an Sie von Boston ein Antrag ergehen, die Musik-Direktion des (herrlichen) Orchesters als Nachfolger Mucks zu übernehmen. — Mir sagte zwar Schelling, mit dem ich gestern über die Sache sprach, daß Sie nicht sehr geneigt seien, die Stellung anzunehmen. Da ich mir die Gründe sehr leicht denken kann so ist es vielleicht am Platz, daß ich Ihnen einige Worte zur Information sage, damit Sie bei Ihrer Entscheidung von den Verhältnissen hier einen übersichtlichen Eindruck haben um nicht zu einseitig zu urtheilen. —

Die Stellung in Boston ist die denkbar schönste für einen Musiker. — Es ist die erste und oberste des ganzen Continents (sic!). Ein Orchester ersten Ranges dem nur das Wiener noch an die Seite zu stellen ist. Eine unumschränkte Machtsvollkommenheit. Eine sociale Stellung, wie sie der Musiker in Europa gar nicht erringen kann. — Ein Publikum von einer solchen Lernbegierigkeit und Dankbarkeit, wie sich es der Europäer garnicht vorstellen kann. Nach Ihren New-Yorker Erfahrungen können Sie dies gar nicht beurtheilen. Hier in New-York ist das Theater der Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, und das Conzert nur die Sache einer kleinen Minorität.

Nun zu dem, was für Sie wol auch sehr in die Wagschale fallen muß: dem Gehalte. —

Wenn man an Sie herantreten [sollte] so fordern Sie 20.000 Dollars (so viel wie ungefähr 50.000 Gulden ja noch etwas darüber). Sie können ganz famos mit 6—8000 Dollar auskommen, und das Andere bei Seite legen. Ich würde die Stellung an Ihrer Stelle unbedingt acceptiren, denn das wichtigste ist bei dem Künstler das Instrument, das er hat und das Echo, das seine Kunst weckt. —



Mahler bei seinem letzten Aufenthalt in Amsterdam (1909)
Stehend: Cornelis Dopper (2. Dirizent des Concertgebouw), H. Freyer (Administrateur), Willem Mengelberg, Alphons Diepenbrock.

Bitte lassen Sie mich umgehend wissen, wie Sie darüber denken, und ob ich die Sache für Sie weiter bearbeiten soll. Ende März komme ich mit Higgins[1] zusammen (bis jetzt habe ich nur mit ihm correspondirt) und könnte dann für Sie noch alles besprechen und vielleicht auch Manches erreichen, was schriftlich schwer zu machen ist. — Herrlich wäre es für mich, Sie wieder in der Nähe zu wissen. Ich werde wol auch die nächsten Jahre hier in Amerika zubringen. Ich bin ganz entzückt von dem Lande, wenn auch die künstlerische Befriedigung an der Metropolitan nur eine sehr mäßige. — Aber — jetzt muß ich endlich auch mal was für meine Familie thun. —

Ich bin sehr in Eile, und möchte diesen Brief bald in Ihren Händen wissen. Bitte, antworten Sie mir gleich, wenn auch nur ganz kurz.

Grüßen Sie Ihre liebe Frau und die Amsterdamer Freunde und seien Sie begrüßt von

Ihrem alten Freund
Gustav Mahler

Meine Frau die hier bei mir ist,
grüßt vielmals.

Willem Mengelberg hat sich nicht entschließen können, die ihm mehrfach angebotene Stellung gegen sein Wirken in Holland und Frankfurt am Main einzutauschen. Mahler aber sollte an Amerika zugrunde gehen. Wehmütig klingt es aus seinem Tiroler Sommeraufenthalt Toblach 1909: „Leider sind meine Fäden mit Wien — ja selbst mit Europa seit 2 Jahren völlig zerrissen.“ ... Amsterdam war eine der wenigen Städte Europas, die den Meister noch mal in seinen Mauern begrüßen durfte. Im Oktober 1909 dirigierte er im Concertgebouw zwei Aufführungen der Siebenten Symphonie.

So „wohl aufgehoben“ fühlte sich Mahler menschlich und künstlerisch in Amsterdam, daß er ernstlich erwog, sich nach Abschluß seiner Tätigkeit in Amerika dort niederzulassen und ganz seinem Schaffen und der Wiedergabe seiner Werke zu leben. Das Schicksal aber hat nicht gewollt, daß er Zeuge wurde von dem vollen Sieg seiner Sache. Er durfte sein Bayreuth nur ahnen, nicht mehr erleben.

[1] Der kürzlich verstorbene großzügige Stifter des berühmten Orchesters.

Johannes Brahms in Holland.

Persönliche Erinnerungen von Julius Röntgen.

Brahms ist in dem Zeitraum 1876—1885 sechsmal in Holland gewesen. Die chronologische Reihenfolge seiner Besuche ist die folgende: 1876: Deutsches Requiem und Erstes Klavierkonzert; 1878: Erste und Zweite Symphonie; 1881: Tragische und Akademische Ouvertüre, Violinkonzert; 1882: Zweites Klavierkonzert; 1884: Dritte Symphonie, Tragische Ouvertüre und Zweites Klavierkonzert; 1885: Vierte Symphonie. — Mit Ausnahme des Requiems, das bereits im Jahre 1872 unter Richard Hols Leitung in Utrecht aufgeführt wurde, haben wir die Erstaufführungen seiner Hauptwerke unter seiner eigenen Leitung gehört, zum Teil noch aus dem Manuskript.

Brahms' Musik hat frühzeitig in Holland guten Boden gefunden. Seine Symphonien wurden hier begeistert aufgenommen zu einer Zeit, wo sie in den deutschen Musikzentren noch mit kühlem Respekt angehört wurden, ein Zustand, der sich erst durch Hans von Bülows Eintreten für Brahms veränderte. Aehnlich war es hier früher mit Schumannscher Musik gegangen, und in jüngster Zeit ist Holland in der Wertschätzung Gustav Mahlers allen übrigen Ländern weit voraus. In welcher anderen Stadt hört man in einem Winter fast alle Symphonien Mahlers in vollendeter Aufführung, so wie es hier seit Jahren Brauch ist?

In dem Utrechter Professor Th. W. Engelmann und seiner Frau, der großen Pianistin Emma Brand, hatte Brahms seine überzeugtesten Anhänger. Durch Professor Engelmann, der Vorstandsmitglied der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst war, erhielt Brahms seine erste Einladung, um als Dirigent und Klavierspieler in den großen holländischen Städten aufzutreten. Näheres hierüber, sowie über die folgenden holländischen Besuche Brahms' findet sich in dem kürzlich herausgegebenen Briefwechsel zwischen Brahms und Engelmann. (Leipzig, W. Engelmanns Verlag.)

Brahms dirigierte bei seinem ersten Besuch im Winter 1876 sein Requiem in Amsterdam, außerdem seine Serenaden und die Haydn-Variationen und spielte in Amsterdam und Haag sein d moll-Klavierkonzert unter Verhulsts Leitung. Mit dem Florentiner Quartett spielte er in Utrecht sein zweites Klavierquartett.

Zu dieser Zeit war ich noch nicht in Holland und kam erst im Februar 1878 als Klavierlehrer an die Musikschule nach Amsterdam; kurz zuvor — im Neujahrkonzert des Leipziger Gewandhauses — hatte ich die dortige Erstaufführung der D dur-Symphonie unter Brahms' Leitung gehört. Ich hatte Gelegenheit, die Manuskriptpartitur durchzusehen und konnte den Amsterdamern den ersten Satz der Symphonie aus dem Gedächtnis vorspielen. Einige Tage nach diesem „Debut“ kam Brahms nach Amsterdam und dirigierte seine Symphonie in

einem Konzert der Gesellschaft „Felix Meritis“. Nach dem Konzert fand ein Abendessen statt, bei welcher Gelegenheit Brahms mich mit einigen freundlichen Worten den Amsterdamern „vorstellte“. Eine feinere Einführung in meine neue Stellung hätte ich mir nicht wünschen können!

Brahms wohnte bei den Freunden Engelmann in Utrecht und in ihrem Hause spielte er mit uns seine Kammermusikwerke. Professor Engelmann strich das Cello, der kunstbegeisterte Johan van Riemsdijk die Violine und ich selbst die Bratsche. Frau Engelmann entzückte uns mit dem Vortrag der Händel-Variationen, und Brahms selbst spielte die große F dur-Orgelsonate von Bach, die er die „himmlische Drehorgel“ nannte. Wir waren von dem Werk und dem gewaltigen Vortrag tief ergriffen und der alte Verhulst äußerte seine Bewunderung mit den Worten: „Wie war doch Bach seiner Zeit weit voraus“, worauf Brahms schlagfertig erwiderte: „Nein, nicht seiner, sondern jeder Zeit“. Seine Verehrung für die großen Meister und die im Vergleich mit ihnen geradezu geringschätzende Meinung über seine eigenen Sachen betonte er bei jeder Gelegenheit. „Für eine der Mendelssohnschen Ouvertüren gäbe ich gern meine beiden Symphonien und die ich vielleicht noch schreiben werde dahin.“ Im selben Sinne schreibt er einmal gelegentlich seines Violinkonzerts: „Daß die Leute im allgemeinen die allerbesten Sachen, also Mozartsche Konzerte und obigen Viotti (er meinte das a moll-Violinkonzert) nicht verstehen und nicht respektieren — davon lebt unsereiner und kommt zum Ruhm. Wenn die Leute eine Ahnung hätten, daß sie von uns tropfenweise dasselbe kriegen, was sie dort nach Herzenslust trinken können.“

Im Winter 1881 kam Brahms wiederum nach Holland und dirigierte in Amsterdam seine beiden Ouvertüren; „die eine weint, die andere lacht“, wie er sagte. Er brachte den Geiger Richard Barth mit, der Brahms’ Violinkonzert spielte. Im Privatkreis — Brahms wohnte dreimal bei dem Kunstmäcen A. Sillem — hörten wir zum erstenmal die G dur-Violinsonate. Nach dem letzten Satz, in dem das Klaus Grothsche Regenlied verwendet wird, sagte Brahms: „Den mag ich leiden, aber hier ist schon der dritte (Zuhörer) zuviel.“

Zwischen den Konzerten machten wir Ausflüge mit Brahms in die Dünen bei Haarlem und probierten bei dieser Gelegenheit die verschiedenen holländischen Liköre, von denen ihm ganz besonders der sogenannte „Advokat“ (eine Art Eierschnaps) mundete. Später brachte ich ihm stets ein paar Flaschen dieses Lieblingslikörs nach Wien mit. In den Gemäldegalerien suchte er überall eifrig nach Bildern, wo Spielleute dargestellt waren, und freute sich, wenn er wieder einen Jan Steen oder Teniers entdeckte, auf dem Musik gemacht wurde. Auch die Glockenspiele, die von allen holländischen Kirchen erklingen, erfreuten ihn, und immer blieb er stehen und lauschte aufmerksam den oft schwer erkennbaren Klängen.

Das folgende große Werk, das wir von Brahms hörten, war sein B dur-Konzert. Am 9. Juli 1881 schrieb er an Frau Engelmann in seiner gewohnten ironischen Weise: „Ich habe, wie Hiller, in der Uebereilung ein schönes, großes Klavierkonzert geschrieben und nicht bedacht, ob sich denn eine Frau findet, die deshalb ihrem Mann davonläuft! Nun sitze ich da — das Kind im Schoß und niemand ist, der es säugt oder spielt. Ach, und ein Scherzo ist zum Ueberfluß darin, von einer Zartheit, von einem Duft, von einem O, um es mit einem Buchstaben zu sagen! . . . An anderen Stellen wieder beabsichtigte ich zu zeigen, wie unnütz die Pauke im Orchester und wie das Pianoforte die Welt ersetzt und überholt im Singen. Ich, oh, was beabsichtigt und denkt nicht alles der Mann, wenn er dichtet, die Frau, wenn sie Klavier spielt — aber der rohe Haufen, die Professoren!“

Frau Engelmann glaubte aus diesen Worten und aus anderen Andeutungen, daß Brahms das Konzert ihr widmen wollte und war etwas enttäuscht, als es erschien: „Seinem theuern Freunde und Lehrer Eduard Marxsen gewidmet“.

Die erste Aufführung in Holland fand am 21. Januar in Utrecht statt, wo Brahms sein Werk unter Leitung von Richard Hol spielte. Am selben Abend sang Amalie Joachim die Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter“. Am 27. Januar spielte Brahms sein Konzert in Amsterdam unter Leitung von Verhulst. Es war eine grandiose Klavierleistung; von keinem Pianisten habe ich später einen so starken Eindruck gehabt als von Brahms’ Spiel bei dieser ersten Aufführung. Mit unglaublicher Kraft und Energie und höchster technischer Vollendung spielte Brahms die zwei ersten Sätze, besonders das „zarte, duftige“ Scherzo.

Zwei Jahre später, im Winter 1882, wurde Brahms von den Freunden in Amsterdam eingeladen, seine dritte Symphonie, damals noch Manuskript, zu dirigieren. Am selben Abend spielte ich unter seiner Leitung das B dur-Konzert, und Messchaert sang, von Brahms begleitet, „Feldeinsamkeit“, „Auf dem See“ und „Mainacht“. An dieses Konzert denke ich mit sehr gemischten Gefühlen zurück. Es fiel in die Zeit des größten Tiefstandes der Amsterdamer Orchesterzustände. Ein Orchester mußte aus verschiedenen mehr oder weniger guten Elementen zusammengestellt werden, vollkommen unzureichend, um ein neues, schwieriges Werk wie die dritte Symphonie herauszubringen. Brahms war verzweifelt in den Proben, und ich höre ihn noch sagen, als es trotz aller Mühe, die er sich gab, doch nicht gehen wollte: „Wie kann man mich auf so etwas einladen!“ Die Aufführung lief schließlich noch leidlich gut ab; aber als Brahms am folgenden Morgen nach Utrecht fuhr, um noch einige Tage bei Engelmanns zu verbringen, waren seine letzten Worte am Bahnhof: „Nach Amsterdam komme ich nur zurück, um gut zu essen und zu trinken.“

Ein komischer Vorfall passierte in der Probe zum Klavierkonzert. Als das Adagio anfing, spielten auf einmal drei Cellisten das schöne Solo — jeder von ihnen betrachtete sich als „Solocellist“ und wollte seinen Platz nicht an einen der anderen Cellisten abtreten. Brahms mußte abklopfen, während die drei Cellisten sich beinahe in die Haare gerieten! Mein Vater, der Erste Konzertmeister des Gewandhaus-Orchesters in Leipzig, war nach Amsterdam gekommen, um bei dem Brahms-Konzert im Orchester mitzuwirken — er setzte sich zu den zweiten Violinen, da auch für den ersten Konzertmeisterplatz verschiedene Aspiranten waren. Das waren die Orchesterzustände im Jahr 1882! Und doch hat gerade dieses unglückliche Konzert den ersten Stoß gegeben zur Entstehung des Concertgebouworchesters, mit dessen Gründung eine neue und bessere Periode für das Amsterdamer Musikleben begann.



Dr. Johan Wagenaar.

Leider hat Brahms das Concertgebouworchester weder gehört, noch selbst dirigiert. Er war nicht mehr zu bewegen, nach Amsterdam zurückzukommen, wozu auch beitrug, daß er Verhulsts



Julius Röntgen.

Entlassung aus seiner Amsterdamer Stellung ungerechtfertigt fand. Später hat er eingesehen, daß dies nicht der Fall war, aber trotzdem wollte er nicht mehr nach Amsterdam kommen. Nur noch einmal haben wir ihn hier gesehen, als er mit dem Meininger Orchester seine vierte Symphonie aufführte. Es war im November 1885. Wir lernten die Symphonie noch vor dem Konzert kennen. Brahms spielte sie mit mir in seiner Bearbeitung für zwei Klaviere, die, wie die Partitur, noch Manuskript war. Ich erinnere mich, daß in dem Exemplar, woraus ich spielte, die ersten vier Takte ausgestrichen waren.

jetzt habe ich nur [illegible] noch alles besprechen und vielleicht auch Manches erreichen, was schriftlich schwer zu machen ist. — Herrlich wäre es für mich, Sie wieder in der Nähe zu wissen. Ich werde wol auch die nächsten Jahre hier in Amerika zubringen. Ich bin ganz entzückt von dem Lande, wenn auch die künstlerische Befriedigung an der Metropolitan nur eine sehr mäßige. — Aber — jetzt muß ich endlich auch mal was für meine Familie thun. —

Ich bin sehr in Eile, und möchte diesen Brief bald in Ihren Händen wissen. Bitte, antworten Sie mir gleich, wenn auch nur ganz kurz.

Grüßen Sie Ihre liebe Frau und die Amsterdamer Freunde und seien Sie begrüßt von

Ihrem alten Freund

Gustav Mahler

Meine Frau die hier bei mir ist,

grüßt vielmals.
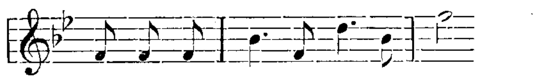
Willem Mengelberg hat sich nicht entschließen können, die ihm mehrfach angebotene Stellung gegen sein Wirken in Holland und Frankfurt am Main einzutauschen. Mahler aber sollte an Amerika zugrunde gehen. Wehmütig klingt es aus seinem Tiroler Sommeraufenthalt Toblach 1909: „Leider sind meine Fäden mit Wien — ja selbst mit Europa seit 2 Jahren völlig zerrissen.“ … Amsterdam war eine der wenigen Städte Europas, die den Meister noch mal in seinen Mauern begrüßen durfte. Im Oktober 1909 dirigierte er im Concertgebouw zwei Aufführungen der Siebenten Symphonie.

So „wohl aufgehoben“ fühlte sich Mahler menschlich und künstlerisch in Amsterdam, daß er ernstlich erwog, sich nach Abschluß seiner Tätigkeit in Amerika dort niederzulassen und ganz

---

[1] Der kürzlich verstorbene großzügige Stifter des berühmten Orchesters.

dies in demselben Brief eine „Dummheit“. Durch dieses unglückliche Wort fühlte Bülow sich mit Recht beleidigt. Er lief aufgeregt im Zimmer auf und ab und rief: „Ja, wenn er es eine **Dummheit** findet, daß **wir** die Symphonie in Frankfurt geben, dann . . . . .“ Die Folge dieses fatalen Briefes war, daß er auf die Aufführung in Frankfurt verzichtete, mit Brahms brach und kurz darauf seine Entlassung in Meiningen nahm. Es ist bekannt, wie die beiden Künstler sich ein paar Jahre später versöhnten. Es war gelegentlich eines Klavierabends von Bülow in Wien, wo Brahms auf eine Visitenkarte, die er Bülow ins Hotel brachte, das folgende Zitat aus der Zauberflöte schrieb:



Es sind die Worte von Pamina: „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?“ Damit war die Versöhnung geschlossen und kurz darauf widmete Brahms seine dritte Violinsonate „Seinem Freunde Hans von Bülow“.

Nach der Aufführung der vierten Symphonie ist Brahms nicht wieder in Holland gewesen. Ich sah ihn alljährlich in Wien bei Gelegenheit der Konzerte, die ich dort mit Messchaert gab. Zum letzten Male im Februar 1897, als ich mit dem Rosé-Quartett sein f moll-Quintett spielte. Ich fand ihn schwer krank, im letzten Stadium der Krankheit, die ihn innerhalb eines Jahres hinwegraffte. Sein Aussehen war furchtbar verändert, er war abgemagert, die Gesichtsfarbe gelb-bräunlich, die Augen hatten einen stechenden, beinahe drohenden Ausdruck bekommen. Am Mittag vor dem Konzert war ich mit ihm bei seinen Freunden Dr. Fellingers zusammen. Er saß bei Tische mit gesenktem Kopf und halbgeschlossenen Augen — wir wagten kaum ein Wort zu sprechen. Als Dr. Fellinger einen Wagen kommen lassen wollte, wurde Brahms ärgerlich und bestand darauf, den weiten Weg nach Hause zu Fuß zu gehen. Wir gingen Schritt für Schritt — als wir zum Musikvereinssaal kamen, wo die Schubert-Ausstellung war, sagte er: „Sehen Sie sich das an, ich bin zu müde, um mitzukommen, und mein Quintett werde ich auch nicht hören.“ Wir verabschiedeten uns, und ich sah ihn langsam nach seiner nahegelegenen Wohnung gehen und wußte, daß ich ihn nicht wiedersehen würde. Am 3. April starb er. Ich bekam die Nachricht zu spät, um dem Begräbnis beiwohnen zu können. Ein Jahr später fand eine dreitägige Brahms-Gedächtnisfeier unter meiner Leitung in Amsterdam statt. Aufgeführt wurden das Triumphlied, das Requiem, Rhapsodie aus Goethes „Harzreise“ (mit Hermine Spies), das B dur-Konzert und Kammermusikwerke (u. a. das Klarinettenquintett mit Mühlfeld).

Holländische Komponisten.

Von Dr. C. Rudolf Mengelberg.

Holland, das Land der großen Maler, hat auf musikalischem Gebiet keine große schaffende Kraft hervorgebracht, deren Name über die Jahrhunderte hin leuchtet. Nach dem 15. Jahrhundert, in dem eine „Niederländische Schule“ stilschöpferisch hervortritt, hat Holland in der Musikgeschichte bis auf die jüngste Zeit nur eine sekundäre Rolle gespielt. Und den hohen Rang, den es im zeitgenössischen Musikleben einnimmt, verdankt es wesentlich reproduktiven Talenten.

So liefert Holland nicht nur zahlenmäßig ein außerordentliches Kontingent an bedeutenden Sängern und Sängerinnen (es seien nur genannt: Julia Culp, Tilly Koenen, A. Noordewier-Reddingius, Denijs, Messchaert, van Rooy, Sistermans, Urlus), es besteht auch ein Begriff „holländische Sangkunst“. Der Bach-Stil eines Messchaert, einer Frau Noordewier ist einfach klassisch; die instrumentale Klarheit des Gesangtons, die Plastik der Tongebung sind auffällige Merkmale dieses Stils.

Man findet diese Vorzüge auch in den holländischen Chören zurück, die sich ebenfalls durch besonders gutes Stimmaterial auszeichnen. (Scheinbar übt das feuchte Klima hier günstigen Einfluß aus.) Und im Grunde genommen machen die gleichen Vorzüge der Klarheit und Subtilität auch die besondere Qualität des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters unter der Schulung Willem Mengelbergs aus.

Der Musikpflege in Holland kommt weiterhin eine außerordentlich vielseitige Beeinflussung zustatten, die man in den größeren Nachbarländern, vor allem natürlich seit Ausbruch des Weltkrieges, nicht kennt. Diese Beeinflussung droht den Schaffenden dagegen eher verhängnisvoll zu werden, da sie eine starke Anpassungsfähigkeit hervorruft. Das äußert sich schon in der häufigen Wahl fremdsprachlicher, d. h. deutscher oder französischer Texte, die den holländischen in der Bevorzugung durch die Komponisten noch immer den Rang streitig machen. Aber eine wurzelechte Musik kann man nur auf Texte der eigenen Muttersprache schreiben; fremde Sprachen erfordern hauptsächlich Einfühlung und sind mit ursprünglichem Gefühl nicht rein zu erfassen und musikalisch zu durchdringen.

Die originellsten und bedeutendsten holländischen Kompositionen sind darum auf holländische Texte geschrieben oder wurzeln doch ganz in der holländischen Psyche. Sie besitzen allerdings selten die allgemeine Ausdruckskraft, die dem Lokalkolorit Universalität gäbe, wie das etwa bei Grieg oder Rimsky-Korsakow der Fall ist, während andererseits die Kompositionen mehr „europäischer" Prägung einen starken Eigenwert vermissen lassen und sich gerne einer fremden Schule anschließen.

So stehen verschiedene jüngere Komponisten unter dem Einfluß Gustav Mahlers oder noch mehr der französischen Impressionisten. Unter diesen Jüngeren sind einzelne wirklich starke Talente, wie die beiden Utrechter Willem Pijper (geb. 1894) und H. D. van Goudoever (geb. 1898). In ihrer erstaunlichen, höchst verfeinten kompositorischen Technik sehen wir die Früchte der instrumentalen Kultur des Concertgebouw-Orchesters.

Eine ältere Komponistengeneration lehnt sich mehr an Brahms und die deutschen Romantiker an. Unter ihr ist Julius Röntgen ein bedeutender Charakterkopf, eine schöpferische Begabung von außerordentlicher Produktivität und eine idealistische Künstlernatur.

Als Kind holländischer Eltern wurde Röntgen 1855 in Leipzig geboren, wo sein Vater Engelbert Röntgen Konzertmeister des Gewandhaus-Orchesters war. Mit 22 Jahren (1877) kam er nach Amsterdam, das ihn noch heute als Direktor des Konservatoriums tätig sieht. Als hervorragende junge Persönlichkeit des Brahms-Kreises, als intimer Freund Griegs und so mancher anderer Meister hat Julius Röntgen ein schönes Stück Musikgeschichte miterlebt und mitgebaut.

Obwohl Röntgen sich durch viele Bearbeitungen alter holländischer Lieder und Tänze sehr verdient machte, weisen seine eigenen Werke keine nationale Eigenart auf, wie etwa die eines Bernard Zweers, eines Cornelis Dopper oder Johan Wagenaar.

Bernard Zweers (geb. 1854), der Senior der holländischen Komponisten, wurde vor allem bekannt durch seine großangelegte dritte Symphonie „An mein Vaterland", die im Jahre 1890 zum ersten Male im Concertgebouw erklang und sich bis heute als Repertoirestück gehalten hat.

Noch mehr als Zweers hat Cornelis Dopper (geb. 1870, seit 1909 Dirigent des Concertgebouw) wichtige Bausteine zu einer nationalen symphonischen Kunst beigetragen. Seine Musik ist in ihrem Wesen noch mehr holländisch: in der Steifheit, manchmal geradezu nüchternen Derbheit ihrer Themen, in der Plastik der Stimmführung, die der Realistik entspricht, mit der Dopper beispielsweise ein Volksfest oder eine Bauernhochzeit musikalisch zu deuten weiß. Im Humoristischen und Malerischen ist Dopper am stärksten. Seine Orchesterbehandlung ist hervorragend und durchaus persönlich: sehr farbig, dabei aber kernig und kraftvoll in der Linie und sich nie verlierend in vagem Experimentieren. Es verdient Erwähnung, daß Richard Strauß vor zwei Jahren eine Lanze gebrochen hat für Doppers sechste Symphonie, die er in Berlin mit der Kgl. Kapelle zur Aufführung brachte. Augenblicklich ist der erst 50jährige Dopper schon an seiner „Neunten" beschäftigt. Auch wurden verschiedene Konzerte, Chorwerke und Opern Doppers häufiger aufgeführt.

Vielleicht weniger geschlossen als schöpferische Persönlichkeit, dafür aber ansprechender, „europäischer" in seiner Musik ist Johan Wagenaar (geb. 1862 in Utrecht, dort lange Zeit tätig als Dirigent, Organist und Lehrer; seit 1918 Direktor des Kgl. Konservatoriums im Haag). Sein Persönlichstes gab er in ein paar Kantaten und Opern humoristisch-burlesken Inhaltes, die melodisch sehr reich und überhaupt in jeder Hinsicht höchst anregend sind. Ihre Wirkung ist allerdings kaum von dem holländischen Text zu trennen, so daß einer gerechten Würdigung dieser Werke durch das Ausland wohl nicht zu überwindende Schwierigkeiten entgegenstehen. In Deutschland ist übrigens Wagenaar durch seine glänzende Ouvertüre „Cyrano de Bergerac" (bei Leuckart erschienen) bekannt geworden.

Der Drang zum Malerischen, den ich schon bei Dopper feststellte, charakterisiert das musikalische Schaffen G. H. G. von Brucken Focks (geb. 1859), der im Nebenberuf selbst Maler ist. Seine reiche und tiefe Künstlernatur hat vor allem in kleineren Orchester- und Klavierwerken ganz eigene Töne angeschlagen und Naturstimmungen mit visionärer Kraft in Klang umgesetzt.

Neben Brucken Fock, Wagenaar und Dopper ist noch Alphons Diepenbrock (geb. 1862) als repräsentative Erscheinung zu nennen. Seine Musik wurzelt zwar weniger in der holländischen Psyche, ist aber von starker persönlicher Eigenart. Unter Hollands Komponisten ist er der phantasiereichste und leidenschaftlichste. Von Beruf ursprünglich Altphilologe, ist Diepenbrock als Musiker Autodidakt. Die Zahl seiner Werke ist eine relativ kleine. Er bevorzugt die Verbindung von Gesang oder Szene und Orchester. So schrieb er Musik zu Vondels „Gijs-



Dr. Johan Wagenaar.

brecht van Amstel“, zu Aristophanes’ „Die Vögel“, zu Goethes „Faust“. Seine größte und reifste Schöpfung aber blieb bis heute sein schon vor mehr als 20 Jahren erstandenes „Tedeum“ für Chor, Solostimmen und Orchester, das sich mit den besten Vertonungen des Textes messen kann. Das Werk erlebte auf dem „Geistlichen Musikfest“ April 1912 in Frankfurt a. M. durch das Amsterdamer Ensemble unter Leitung von Willem Mengelberg seine erste deutsche Aufführung.

Neben den hier kurz charakterisierten markanten Erscheinungen müssen noch der Pianist Dirk Schäfer (geb. 1874) und Jan van Gilse (geb. 1881) als Komponisten von Rang Erwähnung finden und der aus einer bekannten Musikerfamilie stammende Jan Brandts-Buys (geb. 1868), der sich vor allem in den letzten Jahren mit seiner heiteren Oper „Die Schneider von Schönau“ einen Namen machte.

Unsere Uebersicht über holländische Komponisten dürfen wir aber nicht schließen ohne Hinweis auf die charaktervolle Kleinkunst einer Catharina van Rennes und Hendrika van Tussenbroek, die in ihren Kinderliedern und kleinen Genrestücken dieser Art einen ganz eigenen Ton angeschlagen haben und die alte holländische Volks- und Tanzliedliteratur selbständig weiterentwickeln, die Julius Röntgen mit seinen Bearbeitungen auf seine Weise wieder zu beleben suchte. Hier spiegelt sich in der Musik der gemütvolle Humor, der uns allen vertraut ist, aus den Werken der großen holländischen Maler.
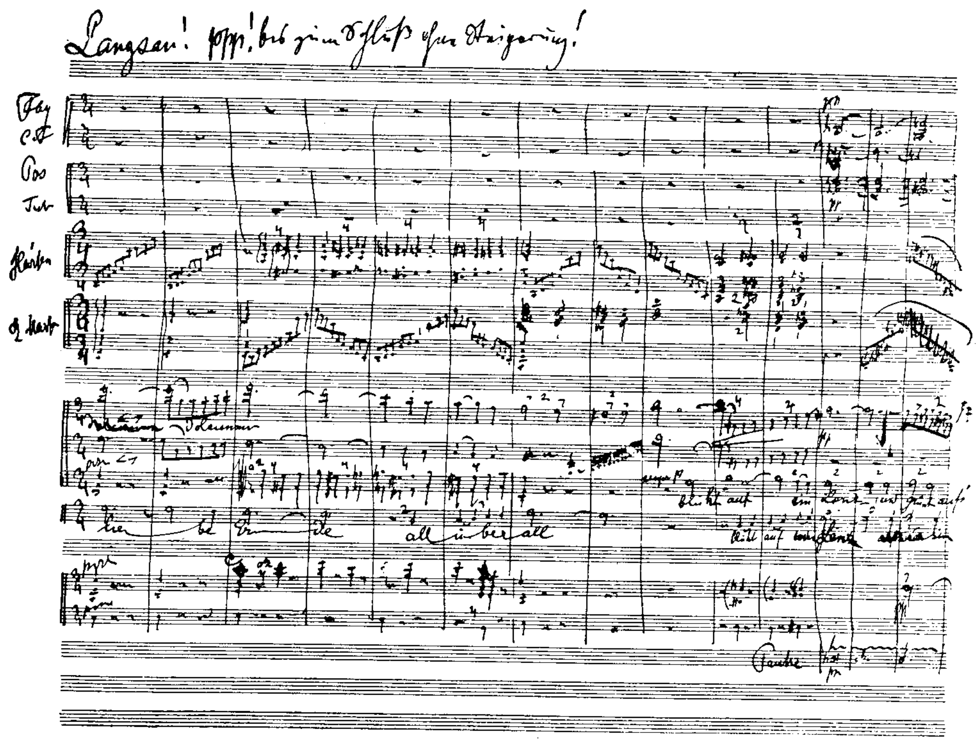
Musikbriefe

Amsterdam. Die diesjährige Winterkampagne eröffnete ein zehn Konzerte umfassender Zyklus „Niederländische Kammermusik“, der schon Anfang September begann und gegen Ende Oktober im Sande verlief. Hier wollte man des Guten wirklich zu viel tun — und so wurde der Erfolg ein sehr zweifelhafter. Abgesehen davon, daß die Organisation des Zyklus mißlungen war, vermochten aus der großen Anzahl der zeitgenössischen Kammermusikwerke nur wenige stärker zu interessieren. Zu diesen Ausnahmen sind Sonaten von G. H. G. v. Brucken Fock und Willem Pijper zu zählen. Jedenfalls aber zeugten diese Konzerte von Unternehmungsgeist und starken treibenden Kräften auf musikalischem Gebiet. Mit dem Beginn der Concertgebouw-Konzerte setzte dann Anfang Oktober, wie immer, die eigentliche „Saison“ ein. Der erste Abend war als 25jähriges Jubiläumskonzert für Jacques Urlus gedacht, dessen Tenor in Werken von Beethoven und Wagner in alter Frische und Sieghaftigkeit glänzte. Zwischen bekannten Werken der deutschen Meister brachte dieser erste Abend gleich eine interessante Novität mit Scriabines „Poème de l’Extase“. Dann folgten unter Willem Mengelbergs Leitung zwei Mahler geweihte Abende, welche die 6. Symphonie, das Lied von der Erde (Urlus, Durigo) und die Kindertotenlieder (Groenen) brachten, gleichsam als Vorbereitung zu dem großen Fest im Mai. Im Hinblick auf dieses hörten wir in dieser Saison im Concertgebouw kein anderes Werk des großen Symphonikers mehr, was für seine Gemeinde hier eine rechte Entsagung bedeutet. Statt dessen waren alle Programme der 27 noch folgenden, durch Mengelberg geleiteten Abonnementskonzerte als „historischer Zyklus“ geordnet, ein Zyklus, der einerseits eine Uebersicht über die gesamte Entwicklung der Orchestermusik seit dem 17. Jahrhundert bis auf die Gegenwart bot, andererseits einen kurzen Rückblick gab auf das, was Mengelberg hier im Laufe eines Vierteljahrhunderts nachschaffend und aufbauend geleistet hat. Von diesen 27 Konzerten waren Beethoven zwei ganze Programme gewidmet mit folgenden Werken: 1., 3. und 6. Symphonie, 3. Leonoren-Ouvertüre, c moll-Konzert (Leonid Kreutzer) und Violinkonzert (Ad. Busch). Je ein Konzert füllten Bach, Mozart, Wagner, Brahms, Tschaikowsky, Strauß, Debussy. Es ist wohl nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß jedes dieser Konzerte ein wahres Musikfest wurde. In diesem Zyklus zeigte sich wieder einmal, wie unvergleichlich Mengelbergs Universalität alle Stile erfaßt und gestaltet. Die Programme waren sehr anregend zusammengestellt. Von Bach gab es die h moll-Suite, Kantaten (Frau Noordewier) und das Doppelkonzert, von Mozart die g moll-Symphonie, eine kleine Nachtmusik, ein Klavierkonzert (Wanda Landowska) und Arien (Jan Dekker), von Brahms die Haydn-Variationen, das Violinkonzert (Konzertmeister Zimmermann) und die 2. Symphonie, von Tschaikowsky „Roméo et Juliette“, Violinkonzert (Alexander Schmuller), die „Pathétique“. Ein besonderes Ereignis war der Strauß-Abend mit Barbara Kemp, die unübertrefflich in der Schlußszene von „Salome“ war. Dieser gingen Salomes Tanz und „Don Juan“ voraus; das „Heldenleben“ entfachte zum Schluß einen wahren Begeisterungssturm. Eindrücke ganz anderer Art bot der Debussy-Abend, an dem außer den drei orchestralen Hauptwerken des Meisters „Prélude à l’après-midi d’un faune“, „La mer“ und „Ibéria“, Orchestergesänge (Berthe Seroen) und Tänze für Harfe mit Orchester zur Aufführung kamen. Aus der großen Zahl der übrigen Zykluskonzerte seien hervorgehoben: eine Schubert-Mendelssohn-Matinee, ein Berlioz-Liszt-Abend, ein Bruckner-Franck-Abend, der in interessanter Weise Bruckners „Dritte“ der Symphonie von César Franck gegenüberstellte. Den russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts bis auf unsere Tage waren außer Tschaikowsky noch zwei Programme eingeräumt, in denen Werke von Glinka, Borodine, Cui, Rimsky-Korsakow, Glazounow, Scriabine und Rachmaninow Aufnahme fanden, ebenso kamen außer dem Debussy-Abend



Aufführung der achten Symphonie von Gustav Mahler
in der Festhalle zu Frankfurt a. M. auf dem Geistlichen Musikfest, April 1912, vor einem sechzehntausendköpfigen Publikum.
Dirigent: Willem Mengelberg. Mitwirkende: Die vereinigten Frankfurter und Amsterdamer Chöre und Orchester (2000 Personen).

noch in zwei Konzerten Werke französischer Komponisten nach Berlioz zu Gehör (Bizet, Lalo, Chausson, d'Indy, Dukas, Ravel usw). Max Reger war durch seine genialen Hiller-Variationen charakteristisch vertreten, während d'Albert, Pfitzner und Schillings mit kleineren Werken zu Wort kamen. Von der jüngeren österreichischen Komponistenschule hörte man Schönbergs „Verklärte Nacht" und zwei der expressionistischen „Fünf Orchesterstücke", außerdem Korngolds Sinfonietta. Den Schluß des Zyklus bilden drei moderne holländische Konzerte. — Eine interessante Unterbrechung des historischen Zyklus brachten eine Reihe Gastdirigenten aus den verschiedensten europäischen Ländern. Karl Muck — gerade aus amerikanischem Interniertenlager zurückgekehrt — eröffnete den Reigen. Er dirigierte außer Strauß' „Domestika" Symphonien von Mozart, Beethoven und Brahms. Alfredo Casella führte moderne und modernste italienische Musik ein, worunter Respighis 1916 komponierte symphonische Dichtung „Fontane di Roma" am meisten interessierte. Ein Edward Elgar-Abend unter des Komponisten Leitung hatte großen Erfolg, vor allem durch Alexander Schmullers hinreißende Interpretation seines Violinkonzertes. Gabriel Pierné, der Leiter des Colonne-Orchesters in Paris, dirigierte zwei Konzerte mit Saint Saëns' dritter und d'Indys zweiter Symphonie als Hauptwerken. Im musikalischen Wettstreit der Nationen unterlag diesmal die Schweiz, vertreten durch Hermann Suter aus Basel, der weder als Dirigent noch als Komponist sonderlich zu interessieren vermochte. Das Beste des Schweizer Konzertes war eine kleine Suite von Volkmar Andreae. Dahingegen war einem skandinavischen Abend unter Leitung von Karl Nielsen voller Erfolg beschieden. Vor allem fesselten Nielsens eigene Kompositionen, darunter eine neue Symphonie „L'Inestinguibile" (Das Unauslöschliche). Neuere russische Musik brachte Leonid Kreutzer, der auch als Dirigent sehr talentvoll ist. Außer Scriabines zweiter Symphonie erklang auch Rimsky-Korsakows „Sadtko" hier zum ersten Male. Vermelden wir noch, daß aus Belgien demnächst François Rasse mit Werken der aus César Francks Schule hervorgegangenen jungen belgischen Komponistengeneration kommen wird und nach einer Arnold-Schönberg-Matinee unter Leitung des Komponisten endlich Artur Nikisch die Reihe der Gastdirigenten glanzvoll abschließen soll. So spiegelt sich hier im Concertgebouw in hochinteressanter Weise das Musikleben der bedeutenden europäischen Kulturländer und behauptet Amsterdam seine Stellung als musikalische Weltstadt in des Wortes schönster Bedeutung. — Von den großen Choraufführungen müssen die Konzerte der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" unter Willem Mengelbergs Leitung hervorgehoben werden. Gleich dem Concertgebouw-Orchester ist auch dieser Chor ein einfach ideales Instrument. Auch hier kann man nicht nur die letzte Verfeinerung in Technik und Ausdruck bewundern, sondern auch eine ganz eigenartige Vielseitigkeit. So hörten wir in diesem Winter am ersten Abend Bernard Zweers' „Aan de schoonheid" (holländisch), sowie Bruckners 9. Symphonie und „Tedeum" (lateinisch), am zweiten Abend César Francks „Psyché" (französisch) und Mahlers „Klagendes Lied" (deutsch) — alle Werke in gleicher Vollendung — und sehen jetzt den alljährlichen Festtagen der „Matthäus-Passion" entgegen. Mehr denn je absorbierten in diesem Winter die großen Konzerte das Interesse des Publikums, während die zahlreichen Kammermusikabende ungebührlich vernachläßigt wurden. Selbst ein so anerkanntes Ensemble wie Schnabel-Flesch-Becker spielte vor einer ganz kleinen Hörerschar. Mehr Interesse fanden drei Sonatenabende Schmuller-Kreutzer. Den größten Zulauf hatten die Rezitals von Durigo, Hubermann und Schäfer. Innerhalb weniger Wochen konnte man vier Chopin-Klavierabende hören von Dirk Schäfer, Elly Ney, Ignaz Friedmann und Leonid Kreutzer, jeder in seiner Art hervorragend. Von Quartettvereinigungen seien besonders genannt die Böhmen, die Ungarn und das Stuttgarter Wendling-Quartett. Als Vorbereitung auf das Mahler-Fest hielt Dr. C. Rudolf Mengelberg einen interessanten Mahler-Vortrag, der vor allem die soziale Bedeutung des großen Komponisten in fesselnder Weise beleuchtete und auch in musikalischer Hinsicht völlig neue Gesichtspunkte eröffnete. Dr. P. C.



Faksimile einer Partiturseite des „Liedes von der Erde" (Der Abschied)
Im Besitz von Willem Mengelberg.

*

Gera (Reuß). Das Musikleben des vergangenen Winters vollzog sich, äußerlich gesehen, in etwas andern Formen als bisher. Die Fürstliche Hofkapelle verwandelte sich unter dem Einfluß der neuen Regierungsform in die Reußische Kapelle, ihr Leiter Heinrich Laber erhielt den Titel Professor. Zugleich schob sich in die Reihe der sonst üblichen musikalischen Darbietungen die neugegründete Volkshochschule, die für ihre Besucher eine Folge musikgeschichtlich geordneter Konzerte veranstaltete. So gab es denn eine Fülle von Anregungen, zu viel, als daß sie einzeln gewürdigt werden könnten, zumal da auch noch das Reußische Theater die Uraufführung zweier Opern von Edgar Istel beisteuerte und eine Anzahl von Sonderkonzerten das Bild des musikalischen Lebens vervollständigte. Für das beginnende Frühjahr sind abermals sechs Konzerte geplant. Fast möchten wir vor dieser Fülle warnen, weil darunter die Güte und der Ernst der Leistungen, wie wir sie bisher gewohnt waren, leiden könnten. Auch innerlich hat unser Orchester durch Neubesetzung einiger führender Stimmen eine Aenderung erfahren. Eine Bereicherung des Musiklebens ist es aber zweifellos, daß sich eine meisterliche Cellistin, Elisabeth Grümmer-Bockmayer, und ein sehr hoffnungsvoller junger Komponist, Franz Mittler, in unserer Stadt niedergelassen haben. Beide haben sich bereits, teils allein, teils miteinander, die froheste Zustimmung und berechtigten Beifall errungen. Auf die Kompositionen Franz Mittlers möchten wir auch an dieser Stelle die breiteste Oeffentlichkeit aufmerksam machen, sie zeugen von einer bedeutenden musikschöpferischen Gabe. Von den Sonderveranstaltungen seien an erster Stelle die Kammermusikabende genannt, die unter der echt musikalischen Leitung des Hofkonzertmeisters Blümle manche erlesene Gabe der klassischen, romantischen und modernen Musik boten. Die besten Gesangskräfte unserer Oper stellten sich dem Publikum mit großem Erfolg auch im Konzertsaal vor; der Liederabend von Margarete Franke, an dem Generalmusikdirektor Malata und Hofkonzertmeister Blümle beteiligt waren, verlief besonders eindrucksvoll. Der Müllersche Damenchor (Leiterin Frl. Gertrud Müller) erwies in mehreren wohlgelungenen Konzerten seine treffliche musikalische Durchbildung. — Die Reihe der Symphonie-Konzerte des Orchesters, vermehrt um eines, das mit der 9. Symphonie Beethovens als einziger Gabe den Wohlfahrtskassen des Orchesters diente, war sowohl durch das Gewicht seiner Ensembleleistungen als auch durch das seiner Solonummern wertvoll. Hofkonzertmeister Blümle bescherte uns noch am letzten Abend Brahms' Violinkonzert in würdigster Form, Konzertmeister Hans Kehl ließ dem Violoncell-Konzert in c moll von J. de Sivert sein gut durchgebildetes Können angedeihen. Mozarts Konzertante Symphonie für Violine und Viola war gleichfalls heimischen Musikern anvertraut, deren Leistung aber noch etwas im Akademischen stecken blieb, der Vortrag von A. Dworschaks Violoncell-Konzert war für die Leistungsfähigkeit des Ausführenden zu hoch gewählt. Der erste Flötist Spies erwies sich dagegen mit dem Vortrag einer Bachschen Suite als schätzenswerter Musiker. Als auswärtiger Künstler spielte Bruno Halberger (Frankfurt a. M.) Mozarts Klavierkonzert in A dur mit sehr guter Technik, aber zu geringer Beseelung. Philipp Em. Bach, Händel, Mozart, Beethoven gaben den klassischen Bestand dieser Konzerte, von den Romantikern wurden Schuberts C dur-Symphonie und Schumanns d moll-Symphonie mit vorbildlichem Gelingen (besonders die erstgenannte) gespielt. An der Spitze der Modernen stand G. Mahlers farbenfrohe G dur-Symphonie, die gleichfalls sehr gut gelang. Friedrich Kloses symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum" vermochte infolge seiner bisweilen stockenden musikalischen Erfindung nicht unbedingt zu überzeugen. Thomassins gewaltige Symphonie bestätigte uns aufs neue das Urteil, das wir gelegentlich ihrer Uraufführung über sie ausgesprochen haben. Von kleineren Gaben sei besonders Egon Kornouths Ballade für Orchester erwähnt, die aber durch ihren zerrissenen Satz und ihre gesuchten Klangwirkungen mehr einen künstlichen als künstlerischen Eindruck machte. — Die Konzerte des Musi-

kalischen Vereins brachten eine Reihe namhafter auswärtiger Solisten. Professor Robert Reitz (Weimar) spielte Bachs Violinkonzert Nr. 2 in klassischer Vornehmheit. Klara Eugenie Segnitz (Leipzig) enttäuschte leider in jeder Beziehung bei der Uraufführung von Alfred Szendreis schönen Liedern mit Orchesterbegleitung; dafür entschädigten im gleichen Konzert Hermann Zilcher (München) und Fritz von Bose (Leipzig) mit dem Vortrag von Hermann Zilchers Nacht und Morgen, einer Komposition für zwei Klaviere, Streichorchester und Pauken, die nur etwas zu monoton zu sein schien. Wundervoll sang Lilly Hafgren-Waag die Leonoren-Arie und Isoldens Liebestod. Auch Kurt Taucher (Hannover) ersang sich mit edelster Stimme und warmer Beseelung einen vollen Erfolg in der Tamino-Arie, der Grals- und Romerzählung. Den Gipfel musikalischer Leistung erreichte Mitza Nikisch mit Tschaikowskys blendendem Klavierkonzert b moll. Die Klassiker waren mit Haydns Oxford-Symphonie, Mozarts g moll-Symphonie und Beethovens zweiter Symphonie würdig vertreten. Max Regers symphonischer Prolog zu einer Tragödie ist anscheinend zu weitschweifig angelegt, Brahms' Nänie litt etwas unter den Mängeln des Chores. Dagegen bildete der Vortrag von Bruckners sechster Symphonie einen Höhepunkt orchestraler Leistung. Karl Kleemanns Orchester-Suite „Die versunkene Glocke" entfaltete alle Klangreize des modernen Orchesters. Richard Strauß' „Till Eulenspiegel", Wagners Vorspiele zu „Tristan" und „Fliegendem Holländer", „Lohengrin" und „Tannhäuser" (3. Akt) und Robert Volkmanns Ouvertüre zu Richard III., die freilich dieser Tragödie nicht unbedingt angepaßt zu sein scheint, rundeten das Ganze ab. Erich Wennig.

*

Kiel. Trotz aller finanziellen Nöte hat sich unsere sozialistisch orientierte Stadtverordnetenversammlung entschlossen, das Theater und mit ihm auch das Orchester des Vereins der Musikfreunde in städtische Verwaltung zu übernehmen. Der Intendant Dr. Alberty, der in seiner Broschüre „Das Theater im freien Volksstaat" alles Heil von der Sozialisierung des Theaters erwartet, arbeitet unermüdlich mit künstlerischem Ernst ein bißchen lehrhaft, aber doch ohne Aufdringlichkeit. Vermöge einer alle Bevölkerungsklassen umfassenden Besuchsorganisation ist das Theater jeden Abend gefüllt. Vorträge und Bilder aus vergangenen Epochen befriedigen das Lernbedürfnis, Komponistenabende tun das ihrige. Außerordentlich haben die Bühnenbilder gewonnen durch Einführung massiver Dekorationen, eines Rundhorizontes und anderes mehr. Rhythmus und Symmetrie beherrschen die Massenszenen, verschönen den vielfach durch Damen und Herren der Gesellschaft verstärkten Chor. Das Repertoire ist sehr mannigfaltig und es wird dafür gesorgt, daß jeder Abonnent auch jede Oper zu hören bekommt. Beseligt folgt der klassische Musikfreund den Klängen Fidelios und Iphigeniens in Aulis, schmunzelnd hört der Humorist die feine Musik Nicolais und die derbere Lortzings. Gesättigt und hoffentlich eines Besseren belehrt wird der Sensationshungrige vom jungen Verdi (Rigoletto) und vom alternden d'Albert (Stier von Olivera); behaglich genießt der Harmlose die Lieder Kreutzers und Neßlers. „Behüt' dich Gott, es wäre zu schön gewesen." Aber es kommt noch schöner. Lohengrin und die Hugenotten, Siegfried und Faust . . . von Gounod. Man sieht, Herr Dr. Alberty ist vorurteilsfrei und Schrekers „Gezeichnete" stehen uns auch noch bevor. Gäste sind verpönt, ein mittleres, gut eingespieltes Ensemble ist besser als ein auswärtiger Wandelstern, dem die einheimischen Kollegen schnuppe sind. Frau Clairmont ist eine sympathische, stimmgewaltige dramatische Sängerin, Fräulein Tschörner eine außerordentlich musikalische, jugendlich-dramatische Naive, Herr Moscow ein gewandter Heldentenor, Herr Simons (Baß) stimmlich und schauspielerisch vorzüglich, Herr Schüller ein echter Bariton. Leiter der Aufführungen ist als Erster Kapellmeister Herr Richter, ein noch jugendlicher, aber in allen Sätteln gerechter Dirigent. Ihm zur Seite steht Professor Dr. Stein, der aber in erster Linie Konzertdirigent ist. Stein ist der Entdecker der vor einigen Jahren aufgefundenen Jugendsymphonie Beethovens; er hat sich im Kriege als vorzüglicher Dirigent des Laoner Kriegsmännerchors bekannt gemacht und will sich nun als Interpret klassischer und moderner Instrumentalmusik in Kiel die ersten Sporen verdienen. Beethovens sämtliche Symphonien, einschließlich der Neunten, sind oder werden noch zu Gehör gebracht. Neueren Datums ist Liszts Dante-Symphonie. Wer schwelgte heute nicht gern je nach Charakter und Anlage in der Ausmalung von Höllenstrafen oder schmerzlich-süßer Entsagung? Prof. Stein gab, was er fühlte und warf nicht, wie einer seiner Kunstgenossen, Liszt zu den Toten. An Neuigkeiten für Orchester gab es Variationen über eine altdeutsche Weise von Joseph Haas und Hauseggers Aufklänge, die, vom Komponisten selbst dirigiert, vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen worden sind. Große Verdienste hat sich Prof. Stein auch bei der Gründung und Leitung des Oratorienvereins erworben. Aufgeführt sind bis jetzt der Messias, die Jahreszeiten, die Bachsche Trauerode, Wolfrums Weihnachtsmysterium, Brahms' Schicksalslied und manche kleinere Sachen. In gewohnter Weise gab unser Streichquartett, die Herren Konzertmeister Träger (1. Viol.), Müller (2. Viol.), de Jager (Cello) und Silberschmidt (Viola), an sechs Sonntagvormittagen Werke der Kammermusik, unter denen als Neuigkeit Ewald Strässers Streichquartett in g moll Op. 12, Nr. 2, ein warm empfundenes, tonschönes Werk, hervorzuheben ist. Was diese Darbietungen so anziehend macht, das ist der stimmungsvolle Aufführungsraum, die Aula unserer Universität. Leider ist letztere sehr exklusiv und andere Kammermusikvereinigungen, wie das Bandler-Quartett und das Hamburger Trio (Edmund Schmidt, Jan Gesterkamp und Alex. Kropholecr) müssen sich mit dem öden, viel zu großen Saale des Gewerkschaftshauses begnügen. Nicht unerwähnt möchte ich schließlich einen Liederabend von Frau Minna Ebel-Wilde lassen, welche einige von ihrem Gatten, Arnold Ebel, vertonte plattdeutsche Quickborn-Lieder mit bestrickender Stimme und musikalischer Feinfühligkeit sang. Ebel ist uns als Komponist und Dirigent nicht unbekannt, und ich hebe hier gern hervor, daß er als niedersächsischer Heimatskünstler Hervorragendes leistet; insbesondere erinnere ich mich noch, wie er im vorigen Jahre die erste Brahmssche Symphonie dirigierte, knorrig und schwerfällig, vielleicht aber doch so, daß ihm, wenn auch nicht der moderne Pultvirtuose, so doch der Meister Brahms aus der niedersächsischen Götterburg lächelnd und landsmännisch zugewinkt hat. Prof. Bessell.





Gustav Mahler-Medaille.
Modelliert von Alfred Rotberger (Wien).

Kunst und Künstler

— Nach einer Mitteilung der „N. fr. Pr." steht das Wiener Symphonie-Orchester, das aus der Fusion des Konzertvereins- und Tonkünstlerorchesters hervorgegangen ist, vor dem Zusammenbruch; es wird eine katastrophale Abwanderung der guten Orchester-

musiker aus Wien festgestellt. Zur Erhaltung des Orchesters hat sich ein Hilfsausschuß gebildet.

— Selma Nicklaß-Kempner, die bekannte Koloratursängerin, wurde am 2. April 70 Jahre alt. Die einst als Bühnen- und Konzertsängerin viel gefeierte Künstlerin lebt jetzt in Berlin als Gesanglehrerin.

— Friedrich Stade, der besonders durch seine geistvolle Gegenschrift gegen Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen" und eine Partiturausgabe von Bachs „Wohltemperiertem Klavier" (Edition Steingräber) bekannt gewordene Sekretär der Gewandhaus-Konzertdirektion und Organist an St. Petri in Leipzig, ist nach 40jähriger Tätigkeit in den Ruhestand getreten.

— Der vortreffliche Karlsruher Kammersänger Bussard feierte das Jubiläum seiner 25jährigen Zugehörigkeit zur Bühne.

— Der Wiener Komponist Franz Schreker ist vom preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum Direktor der Hochschule für Musik in Berlin berufen worden. Mit seiner Stellvertretung wurde der Privatdozent an der Berliner Universität Dr. Georg Schünemann betraut. Begeisterte Zustimmungsrufe einer-, Entrüstungsrufe andererseits. Daß die Hochschule umgestaltet werden muß, liegt klar auf der Hand. Daß Schreker die ungeeignete Kraft wäre, müßte erst noch bewiesen werden. Stammt er auch aus Monaco, so ist er doch Deutscher. Auch ist Schreker nicht etwa Jude, wie immer wieder behauptet wird. Warte man doch ab, wie er sich als Lehrer und Organisator bewähren wird.

— Der Berliner Kammersänger Walter Kirchhoff wird die dortige Staatsoper, der er seit 14 Jahren angehört, und Berlin überhaupt verlassen.

— Der Kapellmeister am Schweriner Landestheater, Artur Meißner, ist in Anerkennung seiner langjährigen Verdienste als musikalischer Leiter zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

— Felix Lederer vom Mannheimer Theater wurde der Titel eines Ersten Kapellmeisters verliehen.

— Kapellmeister M. Großkopf geht als Musikdirektor an die Kammerspiele nach Leipzig.

— Nach der glänzenden Aufführung von Beethovens 9. Symphonie hat die Stadt Mainz ihren städtischen Kapellmeister Gorter zum Generalmusikdirektor ernannt.

— W. Furtwängler hat sich mit einer hervorragenden Wiedergabe der 9. Symphonie Beethovens offiziell von Mannheim verabschiedet. Die stärkste in Mannheim erlebte Abschiedserregung löste sich in gewaltigen Ovationen für den scheidenden Künstler aus.

— M. v. Pauer hat den Vorsitz im Tonkünstlerverein (Stuttgart) niedergelegt. An seine Stelle ist Joseph Haas getreten.

— Der junge Komponist Hans Wiltberger ist von Professor Dr. Fr. Volbach als Lehrer für Theorie und Klavier an die Musik-Hochschule nach Münster i. W. berufen worden.

— Ueber Pfitzner schwirren allerlei Gerüchte umher; u. a. soll er nach Wiesbaden an die Oper gewünscht werden. Nun hat der Hans-Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst in München einen Aufruf erlassen, dessen Ziel ist, München auf den drohenden Verlust und dessen Folgen aufmerksam zu machen. Ob er helfen wird? Für München gilt wohl immer noch das Faust-Wort: Hab' ich die Kraft, dich anzuziehn besessen, so hatt' ich dich zu halten keine Kraft. . . .

— Siegfried Wagner hat die Oper „Der Schmied von Marienburg" vollendet, die im kommenden Herbst im Verlag von Max Brockhaus erscheinen wird.

— Kapellmeister Hans Stieber in Halle hat die Partitur einer eigenen abendfüllenden Prometheus-Oper „Der Sonnenstürmer" vollendet.

— Der Pianist Willy Eukemeyer, Direktor des Jenaer Konservatoriums, ist von der Weimarer Regierung zum Professor ernannt worden.

— Der Würzburger Theaterdirektor Willy Stuhlfeld wurde zum Intendanten des Nürnberger Stadttheaters gewählt.

— Gott sei Dank hat Berlin wieder einmal ein Sensatiönlein: Claire Dux ist kontraktbrüchig geworden und ins Ausland gegangen, wahrscheinlich, um irgendwo in Dollaria wieder aufzutauchen. Hoffentlich folgen ihr noch viele andere der nicht mehr ganz jungen anspruchsvollen Herrschaften nach, damit bei uns Platz für den künstlerischen Nachwuchs werde.

— E. d'Albert denkt nach Schweizer Blättern daran, seinen Wohnsitz wieder in Deutschland zu nehmen. Was anzunehmen war.

— Dr. Max Unger hat die Schriftleitung der „Zeitschrift für Musik" wieder niedergelegt.

— José Eibenschütz soll sich mit dem Gedanken tragen, Hamburg zu verlassen. Grund: Keußlers Wahl zum Nachfolger Hauseggers. Wir bemerken, daß es sich nur um eine On-dit-lation handelt, die kaum viele Wellen werfen wird.

— Der als vortrefflicher Pianist bekannte Sohn Artur Nikischs, Mitja Nikisch, hat sich mit der Tänzerin Hannelore Ziegler verlobt.

— Der Regensburger Kapellmeister Klar-Wettstraeter geht ans Landestheater nach Altenburg.

— Die Kapellmeister Reichwein und Tittel verlassen mit Schluß dieser Spielzeit das Wiener Operntheater, wie vorauszusehen war.

— Prof. Dr. A. Schering (Leipzig) ist nach Halle auf den Lehrstuhl Aberts berufen worden.

— Das von uns neulich in der Beilage mitgeteilte Lied „Der erste Mai" ist mit anderen „schlichten Weisen" und sonstigen Kompositionen Dr. Fr. Berends in Freiburg mit großem Erfolge gesungen worden. Der Komponist übersiedelt in der nächsten Spielzeit als Erster Kapellmeister ans Stadttheater in Kaiserslautern.

— Unter Leitung des Kirchenmusikdirektors Karl Paulke hat sich aus einem kleinen, guten Stamm ansehnlicher Männerstimmen die Meininger Konzertvereinigung gebildet, die sich zum Ziel setzt, ohne Dirigenten eine präzise und saubere choristische Arbeit zu bieten.

— Oskar Nedbal arbeitet an einer Oper „Der Bauer Jakob" nach Lope da Vega.

— Fidelis F. Finke in Prag wurde zum Inspektor der deutschen Privatmusikschulen in Böhmen, Mähren und Schlesien ernannt.

— Einen „Camillo-Horn-Bund" gründeten in Graz die Freunde des Meisters nach Wiener Muster. Ein groß angelegtes Kompositionskonzert unter Mitwirkung der besten heimischen Kräfte hatte vollen Erfolg und führte dem Tondichter zahlreiche neue Freunde zu. J. Sch.

— Neue Mozartiana. Das Februarheft des zweiten Jahrgangs der Mozarteums-Mitteilungen enthält eine Fülle des Neuen und Interessanten. Prof. Dr. Hermann Abert veröffentlicht im Wortlaut Constanze Nissens Tagebuch aus den Jahren 1824—1837, Dr. Emil Karl Blümml schreibt über Josef Lange und Maria Cäcilia Weber, außerdem enthält das Heft Mitteilungen über die Mozart-Sammlung von Alois Fuchs. Constanze Nissens Tagebuch, wovon dieses Heft den ersten Teil bringt, dürfte für die Mozart-Forschung das bedeutendste Dokument sein, das in den letzten Jahren veröffentlicht wurde.

— Der Vorstand des Stockholmer Konzertvereins hat die Kapellmeister Wilhelm Furtwängler und Dr. Fritz Stiedry von der Berliner Staatsoper für den nächsten Winter verpflichtet. Die beiden Herren werden, abwechselnd mit Georg Schneevoigt, eine größere Anzahl der Abonnementskonzerte des Vereins leiten.

— Kapellmeister Stephan Strasser ist als Erster Kapellmeister an die Königl. Oper in Stockholm verpflichtet worden.

— Paderewsky will die polnische Nationalhymne schaffen und sich zu diesem Zwecke nach seiner Besitzung bei Morges am Genfer See zurückziehen. Noch ist Polen nicht verloren, und in schweigender Ehrfurcht harrt die Welt auf des teueren Helden neue Taten. . . .

— Im Ménestrel lesen wir eine Nachricht aus dem offiziellen Organ der British Music Society über einen 21jährigen Komponisten Baines, der als eine hochbedeutende Erscheinung angekündigt wird. Zwei seiner Werke sind veröffentlicht: sieben Präludien und Gärten des Paradieses. Warten wir ab.

— Mascagni hat eine neue Oper „Il piccolo Marat" beendet.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Wenige Tage nach Otto Neitzels Tode ist ihm sein getreuer Mitstreiter Julius Buths in Düsseldorf in den Tod gefolgt. Er stammte aus Wiesbaden, wo er am 7. Mai 1851 als Sohn des Oboisten Karl Buths geboren wurde. Hier genoß er neben dem Unterricht des Vaters den von W. Freudenberg und siedelte dann ans Kölner Konservatorium über, wo er bei Hiller und Gernsheim studierte. 1871 wurde er Stipendiat der Meyerbeer-Stiftung, hielt sich 1872 bei Fr. Kiel in Berlin auf und reiste 1873 nach Italien, war später in Paris, lebte 1875—79 in Berlin als Klavierlehrer, leitete 1879—90 die Konzertgesellschaft in Elberfeld und wurde in dem zuletzt genannten Jahre als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf berufen. Hier wurde er 1902 auch Direktor des neugegründeten Konservatoriums. An Kompositionen kennt man von Buths ein Klavierkonzert, ein Klavierquintett und ein Streichquartett. Buths, ein unentwegter und hochbegabter Förderer des Fortschritts in der Kunst, ist nachhaltig u. a. für Tinel, Elgar, Mahler, Debussy, Reger und Strauß eingetreten.

— Am 8. März ist in Wien der bekannte Kirchenkomponist, Schriftsteller und Pädagoge Dr. Otto Müller im Alter von 83 Jahren gestorben. Müller stammte aus Augsburg und besuchte Konservatorium und Universität in München, wo er zum Dr. phil. promovierte. Er war an verschiedenen deutschen Bühnen als Kapellmeister tätig und kam 1869 nach Wien.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Leipziger Oper bereitet die Uraufführung der romantischen Oper „Der Jungbrunnen" von Bernhard Schuster vor.

— Pfitzners Palestrina ist nun auch in Mannheim unter Furtwängler über die Bühne gegangen und hat tiefen Eindruck hinterlassen.

— Webers „Freischütz" ist im „Wanemuine-Theater" in Dorpat unter Leitung von A. Nieländers in estnischer Sprache aufgeführt worden.

— Karl Ehrenberg hatte in Dresden mit seiner 2. Symphonie starken Erfolg. Der Künstler legt zurzeit die letzte Hand an eine im Kriege begonnene Oper.

— „Ariadne auf Naxos" von R. Strauß erzielte nun auch auf der Grazer Opernbühne einen vollen Erfolg. Um die glänzende Aufführung machten sich Kapellmeister Posa, Direktor Grevenberg, Frau Pfleger (Ariadne) und Frl. Keiser (Zerbinetta) verdient.

— In Halle hat Cimarosas selten gehörte Oper „Die heimliche Ehe" in der Bühneneinrichtung von L. Sachse sehr gefallen.

— Zwei Werke von den in Wien schaffenden Tonkünstlern, und zwar Julius Bittners Mimodrama „Die Todestarantella“ und Jan Brandts Buys' Oper „Micareme“, werden im Mai dieses Jahres in allen größeren Städten der Schweiz aufgeführt.

— Max Marschalk hat zu G. Hauptmanns Schauspiel „Der weiße Heiland“ eine Musik geschrieben, die bei der Uraufführung des Stückes in Berlin unter Klaus Pringsheim Beachtung fand.

— Kloses Ilsebill wurde in Bern, zum ersten Male in der Schweiz, mit starkem Erfolge zur Wiedergabe gebracht.

— Am Palmsonntag hat der Kirchenchor der Pfarrkirche in Muri (Schweiz) unter der Direktion von Musikdirektor F. Speidel das Passions-Oratorium von F. Seitz für Soli, Chor, Orgel und Orchester in der Klosterkirche zur Aufführung gebracht. Das Werk machte einen großartigen Eindruck auf die Zuhörer.

— Der tschechische Komponist Janacek, dessen Oper „Ihre Stieftochter“ an mehreren deutschen Opernbühnen aufgeführt wurde, hat eine Oper „Broucek“ vollendet, die im tschechischen Nationaltheater in Prag zur Uraufführung kommen wird.

— In Rom kam die Oper „L'uomo che ride“ (Text von A. Lega nach V. Hugos Roman „L'homme qui rit“) von Arrigo Padrollo zur ersten Wiedergabe.

— Reginald van Kovens Oper „Rip van Winkel“ brachte es bei ihrer ersten Aufführung in Chicago nur zu einem Achtungserfolge.

— W. Braunfels hat mit seinem 25. Werk, den Phantastischen Erscheinungen für Orchester, das Br. Walter in München herausbrachte, starken Eindruck gemacht.

— Von Karl Pottgießer kam ein Symphonischer Prolog zu Hebbels Gyges in München zur Uraufführung.

— In Danzig hatte Paul Wermbters „Feierliche Ouvertüre“ Erfolg.

— Die Kammermusikvereinigung der Kapelle der Staatsoper in Berlin führte ein Quintett für Flöte, Oboe, Violine, Viola und Cello, Op. 21, von O. Urack auf.

— Hans Stiebers neues Klarinettenquintett A dur fand bei seiner Erstaufführung in Halle a. S. durch das Leipziger Schachtebeck-Quartett und den Gewandhausklarinettisten L. Schreinecke sehr lebhaften Erfolg.

— In Kreuzburg fand unter Chorrektor Zelders Leitung ein neues Werk des früheren rumänischen Professors H. Kirchner, jetzt in Ratibor, „Jesus am See Genezareth“, musikalisches Idyll für Bariton-Solo, Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischten Chor mit Orchester begeisterte Aufnahme. Die Christuspartie sang Konzertsänger Paul Neumann (Königshütte).

— Walter Niemanns erste Klaviersonate (Op. 60, a moll) kam durch Luise Gmeiner in ihrem Klavierabend im „Musikalischen Verein“ zu Goslar, seine Violinsonate (Op. 70, G dur) durch Margarethe Schweikert und Prof. August Schmid-Lindner in ihrem Sonatenabend in München mit schönem Erfolg zur Uraufführung.

— Musikdirektor Rich. Ottinger brachte mit der Singakademie in Ratibor Bachs Johannes-Passion zu wohlgelungener Aufführung.

— In Darmstadt führte Fritz Rehbock mit dem Mozart-Verein Arnold Mendelssohns „Pandora“ auf.

— Paul Paray stellte sich in Paris als bemerkenswerter Komponist eines Streichquartetts, einer Sonate für Violoncell und Klavier, eines größeren Klavierwerkes, Thema und Variationen und Liedern vor.

Vermischte Nachrichten

— Da streiten sich die Leut' herum ... Wir lesen in der M. Z., daß der Pariser „Excelsior“ eine Rundfrage darüber veranstaltet hat, ob die Werke Wagners, dessen Musik wieder die Konzertsäle gewonnen hat, auch wieder in der Großen Oper zu Gnaden aufgenommen werden sollen. General Mangin, der in Wiesbaden und Mainz selbst Wagner-Zyklen veranlaßt hat, erklärt, die Abneigung gegen die deutsche Kunst müsse verschwinden. Er würde selbst gern in Paris einer Aufführung Wagnerscher Werke beiwohnen. Der Komponist Vincent d'Indy wünscht die Wiederaufnahme der Werke Wagners trotz gewisser Ausfälle gegen das französische Schrifttum und die französische Musik. Einer der ältesten Opernabonnenten, der belgische Gesandte Baron Winck, meint: die jungen französischen Musiker der Wagnerschen Werke berauben, hieße sie in der Entwicklung aufhalten. Wagner habe es vielleicht an Takt (!) fehlen lassen, aber niemals an Genie. Henry Rabaud glaubt, daß vielleicht einzelne Personen an gewissen Namen aus der deutschen Helden- und Göttersage Anstoß nehmen könnten. Es wäre vielleicht am besten, mit „Tristan“ zu beginnen.

— Ueber das Projekt eines Ensemble-Gastspiels der Wiener Staatsoper deckt sich langsam Dämmerung. Vorläufig ist es, wie es scheint, bis 1921 wohlverpackt auf Eis gelegt worden.

— Die Stelle eines städtischen Musikdirektors wird für Aachen und die des Leiters des Philharmonischen Vereins für Trier ausgeschrieben.

— Der 7. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang findet vom 19. bis 22. Juli 1920 statt. Näheres durch den Kursleiter: Gesanglehrer Joseph Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20.

Schluß des Blattes am 8. April. Ausgabe dieses Heftes am 29. April, des nächsten Heftes am 20. Mai.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Petyrek, Felix: Zwei Lieder (Spät, Der Wind). Universal-Edition, Leipzig.

Szymanowski, K., Op. 41: Vier Gesänge. Ebenda.

Würz, Rich.: Lieder für eine Singstimme und Klavier. Ebenda.

Liebeck, Adolf, Op. 23: Löns Lieder. Nr. 1—9 je 3 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schnackenburg, B.: Zuversicht. Hug & Co., Leipzig.

Hanitsch, H.: Fünf Lieder, je 2, 1.50, 1 Mk. Ebenda.

Würz, Rich.: 15 Lieder, je 1 Mk. Leuckart, Leipzig.

Wetzler, Herm. H.: Zwei Duette, je 2 Mk. Ebenda.

Sträßer, Ew.: Mädchenlied. 80 Pfg. Ebenda.

Stadler, Hans: Drei Weihnachtslieder. 1.20 Mk. Ebenda.

Meyer-Helmund, Erik, Op. 75: Zwei Lieder, je 1 50 Mk. Ebenda.

Medger, Rolf, Op. 18: Rothaarig ist mein Schätzelein. 1 Mk. Ebenda.

— Op. 19: Zwei Heidelieder. 1.20 Mk. Ebenda.

— Op 20: Kinderlieder. 1.20 Mk. Ebenda.

— Op. 22: Der Landwehrmann. 1.50 Mk. Ebenda.

Marx, Herm.: Sieben Gesänge, je 1 Mk. und 80 Pfg. Ebenda.

Löwenstein, Paul, Op. 7: Drei Lieder. 1.20 Mk. Ebenda.

Krauß, Klemens: Acht Gesänge, je 1.— und 1.20 Mk, zusammen in einem Heft 4 Mk. Ebenda.

Neue Instrumentalmusik

für Violine mit Klavier oder Orgel

Ferruccio Busoni, Op. 29. Sonate für Violine und Klavier . . 5.— M.
Hans Hasse, Abendlied für Violine und Orgel (E.B.5144) . . . 1.50 „
– **Adagio** für Violine und Orgel (E.B.5145) . . . . 2.— „
Artur Kusterer, Op. 8 Nr. 1. Tändelei für Violine und Klavier 2.— „
– **Op. 8 Nr. 2. Liebelei** für Violine und Klavier . . . . 2.— „

für Violoncell mit Klavier oder Orgel

Ferruccio Busoni, Op. 23. Kleine Suite f. Violoncell u. Klavier:
I. Moderato, ma energico. – II. Andantino con gracio. – III. (Altes Tanzliedchen). – IV. Sostenuto et espressivo. – V. Allegro moderato, ma con brio 5.— M.
Julius Klengel, Op. 49. Andante und Rondo für Violoncell und Klavier (E.B.5057) . . . . 4.— „
– **Op. 50. Reigen.** Acht Stücke im 3/4-Takt f. Vcell. u. Klav. (E.B.5058) 5.— „
– **Op. 51. Andante sostenuto** f. Vcell. u. Klav. (E.B.5059) . . . 2.— „
– **Dasselbe** für Violoncell und Orgel (E.B.5060) . . . . 2.— „
– **Op. 52. Dritte Suite** f. Vcell. u. Klav. (E.B.5061) . . . . . . 5.— „
– **Op. 53. Wiegenlied Nr. 3** f. Vcell. u. Klav. (E.B.5062) . . . . 1.50 „

für Orgel

Fritz Zierau, Op. 60. Konzert-Variationen über den Choral „O Gott, du frommer Gott“ (E.B.5073) . . . . 2.50 M.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 16

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte) Mark 6.—. / Einzelhefte Mark 1.20. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 33.— jährlich.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Vom formalbildenden Wert des Auswendigspielens.

Von Rud. Hartmann (Stünzhain, S.-A.).

Ich kann nicht glauben, daß es noch den engherzigen Musiklehrer gibt, der seinem Schüler verbietet, nach Gedächtnis und Gehör auswendig sich an seinem Instrument zu betätigen. Welcher Schaden sollte wohl auch daraus erwachsen? Und zeigt uns nicht als direkter Beweis des konträren Gedankens die höchste Potenzierung technischen Könnens und ästhetischen Offenbarens bei unsern Instrumentalkünstlern, daß man bei Nachbelebung eines tiefgründigen Meisterwerkes so die Herrschaft über das Aeußerlich-Körperliche und das Seelische desselben gewonnen haben muß, daß man ganz auf das Notenbild verzichtet, um frei dem Schöpfer nachzuschaffen? Sind wir nun weit davon entfernt, dem Problem des Auswendigspielens gegenüber negativ zu denken, so darf uns wiederum auch nicht genügen, mehr indifferent dasselbe nur zu dulden, sondern wir müssen unsern Standpunkt ihm gegenüber positiv formulieren und den Schüler direkt anregen, auch ohne Noten seinen Weg auf dem Instrument zu suchen.

Zunächst bringt uns das Auswendigspielen einen Gewinn, der zwar mit der im Thema bezeichneten formalen Bildung sich nicht direkt identifizieren läßt, der aber schon als eine stetige Addition an dem jeweiligen technischen Können des Spielers Beachtung verdient. Auch dieses freie Spiel ist nämlich Arbeit, ist Betätigung am Instrument und steigert wie das Ueben nach Noten die äußere Fertigkeit. Vielleicht ist hierbei die Progression nicht ganz so planmäßig und lückenlos wie in der strengen Stufenfolge des Lehrganges, aber die bisher gewonnenen Darstellungsmöglichkeiten und das dem Schüler technisch erreichbar Gewordene ziehen schon die nötige Grenze, so daß, wenn es wirklich zu Verfrühungen kommt, diese nicht so gar bedenklicher Natur sein können, da er doch die von ihm auswendig gespielte Musik nur mit den ihm gerade eigenen Mitteln wiedergibt. Recht wertvoll ist uns dabei nun der Umstand, daß dem Schüler hier ein Mittel in die Hand gegeben ist, mit dem er sich selbst eine wohltuende Abwechslung in seine Arbeit trägt und sich diese verschönt durch die Lustgefühle eigener, voluntialer Impulse und der Freude an der Befriedigung seines Arbeitsdranges. Vergleicht man außerdem die erreichte Fertigkeit des Primavista-Spiels mit der des freien Spiels bei einem und demselben Schüler, so findet man, daß derselbe in dem letzteren über die größere Gewandtheit verfügt oder, anders ausgedrückt, daß er die von ihm frei gespielte Musik, wenn sie in der gleichen Fassung notiert vor ihm liegen würde, im Primavista-Spiel nicht bewältigen könnte. Die Fertigkeit im freien Spiel eilt eben immer dem Vomblattspiel etwas voraus und bildet deshalb schon im rein technischen Sinne ein wertvolles treibendes Moment.

Viel wichtiger als dieser mehr äußere Gewinn, der sich schließlich auch beim Vomblattspiel durch Energie, Fleiß und Ausdauer erzielen ließe, ist der dem Auswendigspiel ganz spezifische Segen, mit dem es die formalen Geisteskräfte befruchtet und stärkt. Es ist eben doch, wenn man so ein bereits nach Noten gespieltes Stück aus dem Gedächtnis wiederholt, absichtliche Reproduktion und als solche zugleich Uebung und Stärkung der Gedächtniskraft.

Ganz besonders wird es den Lernenden aber nun dazu antreiben, die Tonstücke, die er noch nicht nach Noten spielen lernte und die er in ihrer schriftlichen Fixierung überhaupt nicht kennt, von sich zu geben. Er ist bei dieser Art der Reproduktion nicht gestützt auf motorische oder visuelle Hilfen, des Gedächtnisses (wie oben!), sondern muß, da er einzig und allein auf die akustische Reproduktion angewiesen ist, die Melodiekette mit ihren einzelnen Tönen und ihren ständig fluktuierenden Intervallkombinationen nur durch seinen Gehörsinn so scharf wie möglich apperzipieren. Nun muß mit dieser stetig wechselnden akustischen Differenz zweier Nachbartöne die ihr entsprechende räumliche Distanz am Instrument sich fortgesetzt erfahrungsgemäß assoziieren, was für die Auffassung und das Verständnis des Intervall- und Melodieverhältnisses (also gehörbildend) von größter Wichtigkeit ist. Nötig ist es nun dabei, dem Schüler zu verwehren, die so wiederbelebten Melodien immer nur in die Skala einer, und zwar seiner Lieblingstonart zu lokalisieren. Man muß ihn im Gegenteil veranlassen, einen musikalischen Gedanken in jeder Tonart aussprechen zu lernen.

So muß sich nach und nach eine untrügliche Proportion bilden zwischen akustischer Differenz und deren körperlicher Darstellung am Instrument, eine Assoziation zwischen dem melodischen Moment der intervallischen Progression und deren instrumentaler Verkörperlichung innerhalb des Rahmens einer jeden Tonalität, was sich schließlich durch die fortgesetzte wechselseitige Bestätigung der kausal mit ihrer technischen Funktion sich bedingenden musikalischen Idee zu einer Art orthographischer Erfahrungstatsache ausgestaltet.

Erscheinen uns diese bisher festgestellten Tatsachen mehr als ein positiver Gewinn für die Absorptionskraft des Gedächtnisses für melodisches Material, so dienten sie damit doch auch gleichzeitig dem Harmoniesinne, da die melodischen, auf diese Weise aufgefaßten Phrasen doch im letzten Grunde nichts anderes sind als durch Auseinanderlegung belebte, figurierte Harmonien. Die planmäßige Ausbildung des Gehörsinnes im Musikdiktat führt ja auch den Schüler erst zu einer möglichst geläufigen und sicheren Apperzeption der Melodie und bildet dabei — dem Schüler unbewußt — den Sinn für die der Melodie supplementären Erscheinungen der Harmonie, die überall kausal-logisch mit ihr verknüpft sind.

Trotzdem finden wir aber sehr oft, daß der Spieler bei der harmonischen Einkleidung einer Melodie, wo sich diese nicht von selbst als ganz unzweideutig aufdrängt, scheitert. Deshalb muß bewußt und absichtlich die Aufmerksamkeit beim Erfassen eines Musikstückes sich der harmonischen Struktur zuwenden, um zu erkennen, welche von den verschiedenen Eventualitäten der Komponist zur Einbettung seiner Melodie wählte und um dann bei der gedächtnismäßigen Wiedergabe dem gehörten Original auch in der Harmoniefärbung treu bleiben zu können. Anfangend auch hier bei den einfacheren Formen, die ja vorerst noch seinem Geschmack und Verständnis

am nächsten liegen, wird dem Lernenden bei der fortgesetzten Bestätigung gehörter Harmonieschritte durch nachgespielte das Regelmäßige der Kadenzierung ins Gefühl übergehen und ihm so die einfachsten, grundlegenden Gesetze der Harmonik als latente Normen ins Unterbewußtsein legen und ihn so zur Akkuratesse und Natürlichkeit in der Harmoniegebung erziehen.

Durch diese beim Auswendigspielen sich stetig vollziehende Motorisierung und harmonisch-melodische Konkretgestaltung dieser vorerst stets noch körperlosen musikalischen Ideen leisten wir eine für die musikalische Phantasie grundlegende Vorarbeit, indem wir dem musikalischen Impuls die Hand als ausführendes Organ anschließen und unterordnen, die dann stets mit der innerpsychologischen Gestaltung einer tonalen Einheit fast gleichzeitig und leicht — man möchte sagen rein mechanisch-reflektorisch — diesem sinnlich noch nicht tatsächlichen, abstrakten Psychischen ein konkretes Akustisch-Physische gibt, in dem allein sich die Fluktuationen der Künstlerseele der Welt lebendig machen und offenbaren können.

Wenn wir zurückschauend uns noch einmal vorstellen, wie viel Sonnenschein das Auswendigspiel in das Studium des Schülers hineinträgt, wie es ferner schon dessen rein handwerksmäßige Fertigkeit steigert und neben einer ausgezeichneten Schulung des Gedächtnisses unbewußt eine gründliche Durchbildung des inneren Gehörs gibt, wie es endlich die für die Mitteilung der Phantasie nötigen Darstellungsmittel flüssig und präsent macht, so müssen wir in ihm einen Faktor erkennen, der alle die Vorteile, die die allgemeine pädagogische Praxis in dem Problem des dem Auswendigspielen doch parallelen Arbeitsprinzips sucht, in sich vereinigt und in der Bedeutung dieser gewichtigen Momente seine Beachtung und Pflege gebieterisch fordert.

Mein Werdegang als Tondichter.

Von Fr. Albert Köhler.

Den „Schulmeister" durfte ich nach vierzigjähriger Arbeit im Dienste der Volksschulerziehung an den Nagel hängen. Die dadurch erlangte völlige persönliche Bewegungsfreiheit soll, solange des Weltenmeisters Wille dies gestattet, in der Hauptsache der herrlichsten aller Künste zugute kommen. Nach den bisherigen Erfolgen zu urteilen, den meine an die große Oeffentlichkeit gelangten Tonwerke zeitigten, wird von den mancherlei Schöpfungen aller Art in meinem verstaubten Verlagsschranke fraglos noch verschiedenes ausgegraben werden, damit es wirkliches Leben bekommt zu einer Zeit, da ich selbst in diesem Jammertale nichts mehr zu suchen habe. Wenn es einmal so weit ist, dann werden Freunde einer auf natürliche Schönheit sich gründenden Tonsprache auch das Verlangen äußern, etwas Näheres über das ureigenste Wesen der Person zu erfahren, die ganz so nebenbei in spielender Weise eine erstaunliche Fülle von Kompositionen zu Papier brachte, welche unter dem Namen F. A. Köhler segeln. Gegenwärtig kennt die Welt von den Sachen herzlich wenig, beinahe nichts. Aus diesem Grunde ist auch die damit in Verbindung stehende Person für die Oeffentlichkeit eigentlich vollständig belanglos. —

Wie wurde ich Tondichter? Auf die Vererbungslehre kann ich mich in der Antwort nicht groß berufen, da weder väterlicher- noch mütterlicherseits Ahnen aufgezählt werden können, die jemals sich dem Schaffen in Tönen irgendwie vertraut gezeigt haben. Es müßte denn sein, daß irgendwelcher Vorfahre beim Kohlenbrennen in den deutschen Urwäldern sich so in die Kunst der gefiederten Natursänger vertieft hat, daß die geschlagenen Wurzeln sich bis in mein eigenes Blut fortschlängelten. Jedenfalls habe ich nie in meinem Vater etwas von musikalischer Ader entdecken können. Eher schon bei der Mutter, die ihre schöne Natursingstimme mir vererbte. Beide Eltern entstammten kleinen ländlichen Verhältnissen. Meine Wiege stand in Birkigt im Kreise Saalfeld. Als ich 4 Jahre alt war, kauften sich die Eltern ein kleines Anwesen in Ranis im Kreise Ziegenrück. Der dortigen, damals zweistufigen Volksschule verdanke ich die geistige Entwicklung, wie ich sie mitbrachte, als ich Ostern 1875, 15 Jahre alt, Aufnahme fand in die vierte Seminarklasse zu Schleiz in Reuß j. L. Nach vierjährigem Besuch dieser Anstalt trat ich Ostern 1879 das Amt eines Kirchschullehrers in Altengesees (bei Lobenstein) an, verwaltete von 1881 an sieben Jahre hindurch die Organisten- und dritte Lehrerstelle in Tanna bei Schleiz, war dann 22 Jahre lang Lehrer bezw. Oberlehrer an den Bürgerschulen in Gera, um den Schuldienst als Rektor von Triebes während der Jahre 1910—1919 zu beschließen. Meine musikalische Entwicklung innerhalb dieses äußeren Daseinsrahmens zeigt folgendes Bild: Als Knabe äußerte sich mein musikalisches Ich besonders im Bau von Geigen. Die Anregung dazu dürfte wohl die Geige des Lehrers gewesen sein. Das Geigenholz lieferten Zigarrenkisten. Die Saiten wurden gewonnen aus der Spinnradschnur der Mutter. Der Fidelbogen entstand aus einer Weidenrute, die mit Pferdehaaren bespannt wurde. Viel Ton vermochte ich meinen Instrumenten selbstredend nicht zu entlocken. Durchgreifender waren da schon die Töne, die jenen von der Mutter und schließlich auch vom Vater aufgezogenen Saiten entstammten, wenn mein jugendlicher Trieb, eine Spinnradschnur nach der andern nutzlos im Geigenbaubetrieb zu zerstören, in greif- und fühlbarer Weise unterbunden werden sollte.

Das stolze Siegesbewußtsein trug ich doch aus dem ungleichen Kampfe zwischen mir und den Eltern davon, nämlich mein langes Sehnen endlich gestillt zu finden. Der Vater brachte mir eines Tages eine alte Geige mit. Im Alter von 12 Jahren durfte ich die ersten Violinstunden beim ersten Geigenspieler der heimatlichen Dilettantenkapelle, einem ehrwürdigen Schuhmachermeister, genießen. Trotz der Unregelmäßigkeit der Stunden waren meine Fortschritte derart, daß mein Lehrer, Kantor Gustav Gebhardi, auf mich aufmerksam wurde, den Vater veranlaßte, mir einen besser geregelten Musikunterricht angedeihen zu lassen. Gleichzeitig gab der Ratgeber die Weisung, mich dem Lehrerberufe zuzuführen. Vom 13. Lebensjahre ab setzte neben dem Violinunterricht der Klavierunterricht ein. Gebhardi, der später nach Amerika auswanderte, leitete meine gesamte Privatvorbereitung für die Aufnahme ins Seminar. Das Zeugnis, welches ich der Seminardirektion vorlegen konnte, besagt u. a.: „Köhler wird in der Musik einst Vorzügliches leisten."

Die ersten Walzer, Polkas usw. von mir entstanden, bevor ich Schleiz gegen Ranis eintauschte. Da ich mit der Notenschrift noch zu wenig bewandert war, blieben diese Erstlingswerke einfach ungeschrieben.

Die Musiktheorie im Seminar machte mir auffallend viel Kopfzerbrechen. Fast allen meinen Klassenbrüdern schien die Harmonielehre weit besser zu munden als mir. Ich kam mir immer vor als gequälter Nachzügler. Das Blättchen wendete sich fast urplötzlich, als erst das mehr freie, nicht auf angelernten Regeln, sondern auf natürlicher Erfindungsgabe beruhende Schaffen von Choral-Vor-, -Zwischen- und -Nachspielen einsetzte. Von jetzt ab kam ich in das Fahrwasser, da mir auch das Licht aufging über die Notwendigkeit und Wichtigkeit der bisher mich stets frostig anmutenden eisernen Regeln strenger Tonsatzkunst.

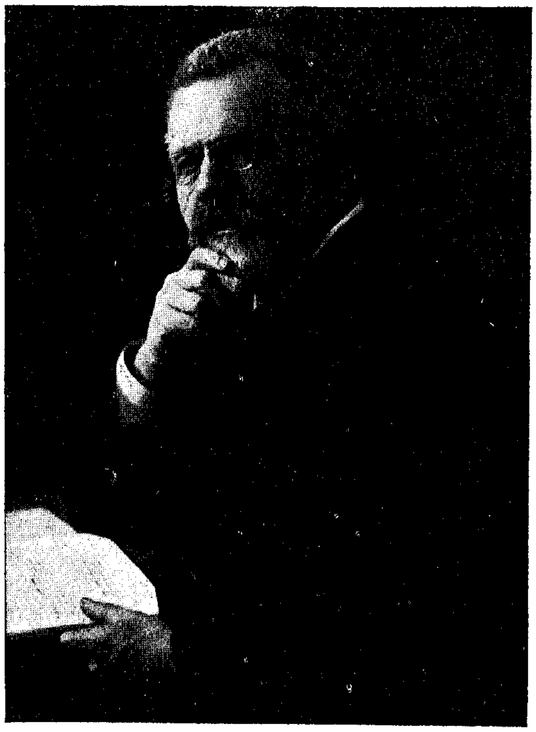
Seit dem 18. Lebensjahre gehörte das Komponieren zu meinem täglichen Brot. Der Dienst an der Orgel bis zum 28. Lebensjahre gab reichlich Gelegenheit, meinen unwiderstehlichen Schaffenstrieb tatkräftig werden zu lassen. Nur wenig Sonnabende fielen in diese Jahre, an denen nicht ein oder zwei Orgelsächelchen neu entstanden wären. Eine vom Lehrer meiner Mutter mir vererbte Partitur zu einer Mozartschen Kirchenmusik regte mich äußerlich an, in das Wesen der Orchestrierungskunst mir Einblick zu verschaffen.

Die kleine Instrumentationslehre von Schuberth diente mir als Brücke zur Fertigstellung von vier Orchesterpartituren zu Kantaten für die drei großen christlichen wie das Erntedankfest. Die Osterkantate wurde mit guter Wirkung auf die Hörer in der Kirche zu Tanna uraufgeführt, ohne daß man groß erfahren

hat, von wem die Musik herrührte. Immerhin darf ich von Glück reden, daß die Vorführung möglich wurde. Dem stets einträchtigen Handinhandgehen zwischen dem Organisten und dem Kantor hatte ich es wohl zuzuschreiben, daß die Osterkantate nicht infolge der nur zu bekannten abgünstigen und eifersüchtigen Künstlerseitenblicke abgelehnt wurde. — Mein Schaffen für und an der Orgel erschöpfte sich durchweg in der inneren Selbstbefriedigung. Mit anderen habe ich darüber nie ein Wort verloren. Der Kantor, der natürlich mein Schaffen genau verfolgen konnte, äußerte nie ein Urteil, weder in bejahender noch in verneinender Form. Die psychologischen Gründe sind selbstredend die schon angedeuteten nur allzumenschlichen.

Jedenfalls quittierte ich im Dreikaiserjahr meinen Organistendienst, der mir fürs ganze Jahr bei regelmäßig zweimaligem Sonntagsgottesdienste volle 104 Mark Lohn einbrachte, mit der Genugtuung, eine ganze Reihe von Orgelheften eigener Kompositionen in sieben Jahren geschaffen zu haben neben den erwähnten Kantaten und verschiedenen sonstigen Vokalwerken. Den Jahren regelmäßiger Uebung im Schaffen folgte eine zehnjährige Periode, in der die Feder des „geborenen Komponisten“ zum absoluten Ruhestande verdonnert war.

Daß ich mich verlocken ließ, in Gera um Anstellung im Schuldienst nachzusuchen, lag an der edlen Musika. Im Herbst 1886 hatte ich den Genuß, zum allerersten Male in meinem Leben mit eigenen Ohren auszukosten, was eigentlich eine Oper ist. In Leipzig hörte ich „Zar und Zimmermann“, sah mich versetzt in eine völlig neue Welt. Tanna, in welchem ländlichen Oertchen ich ursprünglich mein Dasein zu beschließen meinte, war für mich erledigt. Der erste Federstrich nach Rückkehr von der Leipziger Ferienreise galt einem Gesuch um Versetzung nach der reußischen Musikstadt Gera. Ostern 1888 hielt ich Einzug daselbst mit Frau und zwei Kindern, durfte 400 Mark Miete, 90 Mark Steuern, 70 Mark Lebensversicherungsprämie zahlen bei dem Jahresgehalt von 1400 Mark. Wenn die Familie in der teuren Industriestadt nicht Hunger und Kummer erdulden sollte, mußte die Jahreseinnahme durch Nebenbeschäftigungen um 1000 Mark erhöht werden. Das schaltete die Komponistenarbeit von selbst aus, weil diese nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen, die auf mich nicht zutreffen, klingende Münze einträgt.



F. A. Köhler.

Die wirtschaftlichen Verhältnisse im Geraer Lehrerberuf wurden erst Ende vorigen Jahrhunderts behördlich so gestaltet, daß der Privatstunden- und sonstige auf Nebenerwerb gerichtete Betrieb eingeschränkt werden konnte.

Der „Tondichter“ in mir erwachte sofort wieder. Drei kleine Lieder entstanden als Op. 1 der neuen Schaffensperiode. Jetzt fühlte ich das Bedürfnis, endlich einmal ein sachliches Urteil von berufener Seite über mein Talent zu befragen. Der damalige Schriftleiter der „N. M.-Ztg.“ wurde angerufen. Er nennt die drei Lieder „Grazien“, bei denen es schwer sei, zu sagen, welche die reizendere unter ihnen wäre. Das Urteil bildete einen der stärksten Hebel für mein folgendes Schaffen, das sich zunächst in meiner ersten Symphonie konzentrierte. Die Partitur wanderte nach Vollendung wieder nach Stuttgart zu Prof. Dr. Swoboda. „Lassen Sie das Werk von einem Orchester in Gera spielen, Sie werden Ihre Freude daran haben.“ Das war der Grundton des abermals sehr günstigen Gutachtens. Es dauerte 14 Jahre, bevor die Symphonie einmal öffentlich, aber nicht etwa am Orte meines Wirkens, sondern in Plauen und vor kurzem zum zweiten Male in Erfurt aufgeführt wurde. Prof. Swoboda hatte sich in seiner Erkenntnis nicht getäuscht.

Das Klavierstück „Frühlingsluft“, in einer Beilage vom Jahre 1900 abgedruckt, ist auf Anregung dieses Mannes hin von mir geschrieben. In einem diesbezüglichen Briefe sagt er: „In Ihnen steckt eine bedeutende Schaffensanlage. Sie werden sich immer mehr aus den Klammern des Gewöhnlichen und Herkömmlichen loswinden und ebenso melodisch Schönes wie Ursprüngliches schaffen. Bitte, lassen Sie mich an Ihren Bemühungen auch weiterhin teilnehmen usw.“ Dieser Stuttgarter Stimme schreibe ich es hauptsächlich zu, daß ich seit 1900 unbekümmert um die mancherlei recht unliebsamen Anrempelungen und Quertreibereien namentlich aus dem Lager meiner eigenen Berufskollegen meine Arbeiten als Tondichter bis zum heutigen Tage rast- und ruhelos fortsetzte.

Musikalische und sonstige Preisausschreiben wollen sehr vorsichtig beurteilt werden. Wie man im allgemeinen darüber denkt, weiß ich genau. Ich verdanke einem solchen (Dr. Simon-Königsberg) persönlich, daß ich seit 1900 mein Schaffen in der Hauptsache dem Gebiet der Oper zuwandte.

Um auch als Tonsetzer der Form nach jede Gerechtigkeit zu erfüllen, wollte ich mein bisheriges Selbststudium durch einen Abschlußkursus in der Komposition bei einem anerkannten Meister der Theorie krönen. Eine Anfrage bei Professor Schröder in Sondershausen wurde beantwortet in der Richtung, daß ich in den Sommerferien 1902 bei Cyrill Kistler als Schüler eintrat. Nach Durchsicht der vorgelegten zwei Symphonien und zweier Opern äußerte Meister Kistler: „Sie sind technisch fertig.“ Der vierwöchige Verkehr mit dem urwüchsigen und humorvollen Manne und überaus umsichtigen Lehrer war nicht belanglos für meine Weiterbildung.

Das Jahr 1904 war ein ernstes Trauerjahr für mich und meine Familie; die zweite Gattin, ein allerliebstes Töchterchen stiegen kurz nach einander nach dem erst vorhergegangenen Tode der Schwiegermutter ins Grab. Nur Arbeit wirkt in solch ernsten Lebenslagen als Ordner des gestörten Gleichgewichts in der Seelentiefe.

Damals trat ich an den Wiener Musikschriftsteller, Librettisten und Komponisten Lvovsky heran mit dem Verlangen: Geben Sie mir ein ernstes Libretto zum Vertonen, damit ich geeignete Zerstreuung und Beschäftigung finde in meiner bitteren Lage. In sechs Wochen entstand der Einakter „Burenblut“, der drei Jahre darnach in Barmen seine sehr gut gelungene Uraufführung erlebte und einmütig von der Kritik als treffliches Werk gerühmt wurde. In Verbindung mit Lvovsky entstanden noch die Opern „Hochzeit“ (tragisch) und „Thessa bei Hofe“, eine komische Oper.

1906 fand ich durch den Anzeigenteil der „N. M.-Ztg.“ die Verbindung mit dem thüringischen Volksdichter Hugo Greiner. Zur Wahl schickte er mir zwei Oratorientexte: „Tobias“ und „König Radbods Opfer“. Beide Texte gefielen mir. Innerhalb der Monate Mai bis August war die Musik zu beiden Werken im Entwurfe fertig. In den Herbstferien wurde ich persönlich mit Greiner bekannt. Der Plan zur Volksoper „Schatzhauser“ wurde entworfen. Im März 1907 hatte ich den ersten Akt Text in den Händen. Pfingsten desselben Jahres spielte ich das Werk meinem Gönner und Förderer Georg Gellert in Berlin vor. Sein Urteil war damals, wie auch heute noch, ein mehr als günstiges. Die Erfurter Uraufführung 1918 bestätigte Gellerts Ansichten im vollsten Maße. Texte von Hugo Greiner vertonte ich noch zwei: „Gaudeamus

igitur" und „Alarich". Ersteres Werk war vom Halleschen Stadttheater zur Uraufführung angenommen. Da ein am Texte interessierter Kommerzienrat die geforderten 3000 Mark zur Inszenierung des Werkes aber etwas zu hoch hielt, so unterblieb die Aufführung der Spieloper, deren Handlung sich übrigens in Halle vollzieht. Die Uraufführung des Oratoriums „Tobias" ging im Frühjahr 1911 in Plauen i. V. glänzend vor sich. Greiner erkrankte wenige Tage vorher und schickte mir den ausführlichen brieflichen Bericht über die Aufführung mit Glückwunschrandbemerkung in Blei zurück mit seiner Namenszeichnung und der Bemerkung: „Ein Sterbender". Acht Tage nach dem Erfolg in Plauen durfte ich das erbleichte Dichterantlitz nochmals tieftrauernd in der St. Moritz-Kirche zu Halle a. S., wo Greiner zuletzt Oberprediger war, mit tränenfeuchten Augen betrachten. Dem gottbegnadeten Volksdichter verdanke ich nicht wenig Anregung bei meinem Schaffen.

1908 führte ein recht merkwürdiger Zufall — wenn es einen solchen überhaupt gibt — die Verbindung mit dem bekannten Münchener Mediziner Dr. Kriche herbei. Seiner geschickten Feder entstammt das Textbuch zu der geschichtlichen Oper „Torstensson". Der Dichter hat als Seelenforscher in sehr interessanter Weise das Rätsel zu lösen gesucht, warum der schwedische Feldherr sich ständig in einer Sänfte tragen ließ, in deren Nähe aber niemand kommen durfte. Durch die Art der Rätsellösung wurde der sonst so spröde Geschichtsstoff für die Bühne durchaus wirksam ausgestaltet. Das Werk ist nunmehr 12 Jahre alt. Ob es je das Rampenlicht erblicken wird? „Burenblut" war die vierte, „Schatzhauser" die siebente, „Torstensson" ist die achte in der Reihe meiner zwanzig Bühnenwerke.

In Deutschland ist es noch nie anders gewesen, als daß ehrliches Künstlerstreben bei Lebzeiten der Betreffenden auf fördernde Unterstützung keineswegs rechnen durfte, und dies am allerwenigsten in der Heimat.

Das zwölfte Werk, eine in 9 Tagen im Entwurf geschriebene Märchenoper, zu der mich der Dichter Karl Bartsch (Plauen i. V.) Anfang 1914 anregte, ist von dem Reußischen Theater in Gera zur Uraufführung für die noch laufende Spielzeit angenommen. „Die Hirtin" betitelt sich das Werk. —

Wenn ich am 29. April 1920 auf sechzig volle Lebensjahre zurückblicke als auf eine Spanne Zeit voll angestrengtester Arbeit im Haupt- wie auch künstlerischen Nebenberuf, dann verdanke ich die Fülle all meines redlichen Mühens und Schaffens nebst Gottes Führung der eigenen zähen Willenskraft. Gestärkt wurde diese durch die menschliche Umgebung im engeren Heimatkreise lediglich durch das geflissentliche Streben, mich um Himmels willen nicht hochkommen zu lassen.

Wo und wann ich fördernde Einflüsse für mein gesamtes Geistesstreben verspüren durfte, kamen sie stets aus der Ferne: aus Stuttgart, Wien, Barmen, München, Berlin, Halle usw. — das alte Lied vom Propheten im Vaterlande. Die meisten Anregungen auf meinem Tondichter-Werdegange verdanke ich den geistigen Mitarbeitern, den Verfassern der von mir vertonten zahlreichen Texte. Dichter und Komponist sind verwandte, sich ergänzende Seelen. Sie stehen innerlich und äußerlich nahe beieinander. Ihrem inneren Reichtum entspricht in den allermeisten Fällen eine äußere Armut. Da die Mehrheit der Menschen bis zum heutigen Tage für Seelengold kein Verständnis zu zeigen vermag, sondern die Wertung jedes einzelnen nach seinem Steuersatze ausmißt, so ist es kein Wunder, wenn Dichter und Komponisten nicht immer für voll angesehen werden. Doch es gibt auch hier für den Künstler und Wahrheitsfreund einen schönen Trost: „Einst wird's besser."

Verzeichnis der Tonschöpfungen F. A. Köhlers:

I. Bühnenwerke: 1. Eleonore Prohaska (Text und Musik von F. A. K.), 2. Pagenstreiche (Text und Musik von F. A. K.), 3. Camilla, 4. Burenblut, 5. Hochzeit, 6. Thessa bei Hofe, 7. Schatzhauser, 8. Torstensson, 9. Gaudeamus igitur, 10. Alarich, 11. Dichters Erwachen, 12. Die Hirtin, 13. Die Engel-Apotheke (Pantomime), 14. Der Kaplan (nur im Entwurf fertig), 15. Der Zerrissene, 16. Der Königsjäger, 17. Aus dem Elfenreich 1914, 18. Die rote Kugel (Text und Musik von F. A. Köhler), 19. Der goldene Schuh, 20. Hans und Anneliese im Weihnachtsland.

II. Symphonie Nr. 1 in d moll, Nr. 2 in g moll, Nr. 3 in a moll, Nr. 4 in g moll. (Diese Symphonie war in der Woche vor der letzten Jahresversammlung des D. M.-V. in Berlin im Entwurf entstanden. Der Entwurf ist spurlos verschwunden. Angeblich im Künstlerzimmer der Berliner Philharmonie. Ueber den Entwurf spricht sich M. Ch. sehr anerkennend aus.)

III. Sonaten für Klavier, Nr. 1—4.

IV. Verschiedene Orchesterstücke in kleineren Formen.

V. Ein viersätziges Quintett für Streichquartett und Klavier.

VI. Eine viersätzige Suite „Morgenwanderung" für Blasinstrumente.

VII. Eine Suite für Streichquartett.

VIII. Weit über hundert Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Geistliche und weltliche Gesänge für Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischte Chöre.

Die meisten Werke sind noch ungedruckt. Vereinzelte Kompositionen erschienen bisher im Verlag der „N. M.-Ztg.", Simon (Berlin), Böhme & Sohn (Gera), Evang. Vereinsblatt in Barmen, Aurora-Verlag (Dresden) und C. F. Kahnt (Leipzig). Im letzteren Verlag erscheint demnächst die 4. Klaviersonate in h moll.

Gedruckt liegen vor die Klavierauszüge zu „Hochzeit" und „Schatzhauser". In Autographie die Partituren zu „Torstensson" und „Hirtin".

Max Reger — der Expressionist.

In Nr. 45 der „Offenbacher Zeitung" vom 23. Febr. 1920 wird unter dem Titel „Expressionen" mitgeteilt, daß man die Offenbacher Kunstliebhaber zu expressionistischen Abendfeiern geladen hatte. Diese sollten offenbar dazu dienen, Verständnis für den Expressionismus zu wecken, Fühlung zu schaffen zwischen dem Wollen und Vollbringen der auf expressionistischer Basis arbeitenden Künstler aller Gattungen und dem Beschauer bezw. Hörer aus dem Laienkreise. Zu diesen in ihrer Absicht lobenswerten Abenden hatte der Kunstschriftsteller Dr. Corwegh (Darmstadt) eingeladen; sein Ruf an die Versammelten lautete: „Bringt Stimmung mit, Leute! Zieht das griesgrämliche Alltagsgewand aus. Begrüßt das Neue, das da kommt, im Feierkleide. Eine Schleife ins Haar, ihr Mädchen, eine Blume ins Knopfloch ihr Knaben! Die Augen hell und frisch, ihr sollt etwas Besonderes sehen. Die Ohren auf, ihr werdet etwas Sonntägliches hören. Die Gedanken willig, denn es wird nicht immer leicht sein, zu folgen, zu verstehen. Es kommt nicht immer allein auf den Beifall an..." Hören wir nun (im Auszug), was der Berichterstatter der Offenbacher Zeitung über den äußeren Rahmen der Veranstaltung sagt:

„Der Festsaal bot ein buntes Bild. An den Wänden die neuzeitlichen Gemälde. Man staunte ein wenig, man lächelte, man lachte. Man riß die Augen auf und auch den Mund.... Im Nebensaal lagen die weiteren Kunstblätter und Skizzen; da standen auch Skulpturen. Hier wurde das Geraune noch größer. Ja, es wurde weidlich geschimpft..... Es ist noch nicht klar, was werden will....." Und welche Musik bot man inmitten dieser Kunstrichtung? Max Regers a moll-Suite für Violine und Klavier..... Hören wir weiter den Berichterstatter: „Die kleine Bühne war in einen Zaubergarten verwandelt. Märchenhaft bunte Vögel und sonderbare Blumen, eigenartige Sterne leuchteten in grellen Farben von der Wand, die ihr magisches Licht aus großen transparenten Laternen empfing. Auch Märchenstil. Waren sie ägyptisch, babylonisch, chinesisch oder japanisch, oder alles zusammen?"..... Da Herr Dr. Corwegh nicht Musiker ist, so hätte er sich in dieser Frage von Fachleuten beraten lassen sollen. Unverständlich ist, daß sich Musiker gefunden haben, die Reger auf babylonisiertem Podium spielten. Hochachtung vor der expressionistischen Kunst! Aber Max Reger gehört nicht unter die Expressionisten. Er braucht auch keine asiatische Farbenstimmung, um zu wirken; seine Musik steht zu der expressionistischen Kunst in direktem Widerspruche; sie braucht auch kein Licht aus transparenten Laternen, keine buntfarbigen Vögel. Wer die Andacht, die zum Erfassen seiner Werke nötig ist, nicht im eigenen Herzen mitbringt, dem wird auch durch Dr. Corweghs transparente Laternen keine Laterne zu ihrem Verständnis aufgehen. Wo alles klarer Aufbau ist, wo die Romantik noch einmal ihren Zauber

spinnt, da bedarf es keiner bildnerischen Beschreibung solcher Art. Reger ist nicht das Eingangstor zum musikalischen Expressionismus. Und wenn Herr Dr. Corwegh glaubt, in dem schlichten und eingängigen Satze „für den höchsten Gedanken den einfachsten Ausdruck suchen“ die Formel für den vielgestaltigen Expressionismus gefunden zu haben, so läßt sich diese Formel gerade auf Max Reger nicht anwenden. Er sucht nicht für den höchsten Gedanken den einfachsten Ausdruck; bei ihm finden wir vielmehr das Gegenteil: die einfachste Empfindung, den einfachsten Gedanken in kompliziertem Ausdruck.

Regers Kunstwerk steht als ein reifes, fertiges vor uns. In die Schar der gärenden Jugend ist er nicht einzureihen. Um sein Gedächtnis zu ehren und nicht durch Lauheit solchen Mißgriffen gegenüber zum Mißverstehen seines Lebenswerkes beizutragen, tut hier schärfster Einspruch not, gilt es hier, vor Irrwegen zu warnen. H.

Es ist schon alles gut so ...

Ich saß in meiner Bücher-Ecke. Dahin hatte ich mich zurückgezogen und eine Verdrießlichkeit wollte sich meiner bemächtigen, als ich so darüber sann, was sich heutzutage im Reiche unserer Musik abspielt. Wie aus der Tonkunst eine Industrie zu werden droht! Wie ein Sturmlaufen losgebrochen ist gegen alles, was uns bisher heilig galt in der Musik; Gesetze, die einst ewig dünkten, wie jenes der Tonalität, werden gestürzt und Künstlern, die wie Götter verehrt wurden (Beethoven!), wird mit Geringschätzung begegnet. Ein musikalischer Atheismus beginnt allenthalben einzureißen und viele gefallen sich darin, das herabzusetzen, was Jahrhunderte hindurch die Menschheit erfreut hatte und was Tausenden bedrängter Seelen befreienden Aufschwung geboten hatte. Die größten Meister, sie sollen nach der Meinung neuerungssüchtiger Bilderstürmer schier umsonst gelebt haben. Von allen Seiten dräuen Gefahren: die Erfindung bedroht den Einfall, die Spekulation ersetzt die Eingebung, der Verstand überwiegt über das Gemüt, und Raffiniertheit geht vor Naivität, vor der Unschuld der Sangesfreude. Ein Aerger stieg in mir auf über das ganze Getue, über den ganzen „Betrieb“, der sich heute überall dort breit macht, wo ehedem die Musik wie ein Gottesdienst gepflegt worden war.

Da fiel plötzlich ein goldener Strahl der scheidenden Wintersonne durch mein Fenster, schlich über meine Biographien-Sammlung hin und ließ auf dem Rücken eines dieser Bücher just den Namen: Joh. Seb. Bach aus dem zunehmenden Dunkel aufleuchten. Dann Mozart. Dann Wagner. Und schließlich ward es finster. Aber in mir quoll eine Glückseligkeit empor und im Nu war aller Verdruß vergessen. Und meine alte Philosophie: die Liebe zu allem, wie es ist, gewann wieder die Oberhand und klar und bestimmt trat mir mein von meinem Vater überkommener Wahlspruch vor die Sinne: Duck dich, laß übergahn — Das Wetter will seinen Gang ha'n. Und ich versank in stilles Nachdenken und dachte mir ungefähr folgendes:

Es ist schon alles gut so, so wie es ist, und wenn auch die Welt sich noch so „absurd gebärdet“. Es ist doch alles gut so. Als Deutschland tief zu Boden gedrückt war nach dem Dreißigjährigen Kriege, entkräftet und zerstört bis ins innerste Innere, — da stieg der große Geist Johann Sebastian Bachs wie ein Stern empor und richtete die gebeugte Menschheit wieder auf. Als die welsche Muse ihre langen Finger erfolgreich gegen unsere Güter ausstreckte, da traten Gluck und Mozart auf den Plan und errichteten ein unbesiegbares Bollwerk gegen die Hochflut seelenloser Unkunst. Und aus den Wirrnissen der Achtundvierziger Revolution ging der Sieger Richard Wagner hervor. Auch aus der Asche dieses Brandes, der jetzt in Deutschland tobt, wird sich ein Phönix erheben. Vielleicht ist mir sogar das Glück beschieden, seinen Aufstieg noch zu erleben. Es ist schon alles recht so, wie es ist. Laßt sie, die sich heute in Tonkunst zu schaffen machen, ruhig gewähren: Wegemacher sind sie, Handlanger und Platzräumer für den großen Unbekannten des anbrechenden Jahrhunderts, der den deutschen Geist wieder zu sammeln und höher zu führen berufen sein mag, höher hinauf, als es vor dem grauenhaften Sturze erreicht war. Du mein liebes Deutschland: Du bist mein Glück und meine Heimat! Ich traue fest auf dich und zage nicht. Es ist ja überall so, wie es in der Musik ist. Aus lauter Dreiklängen läßt sich nichts Brauchbares herstellen. Aber es gibt auch dafür keine noch so schrille Dissonanz, daß man sie nicht auflösen könnte. So wird auch der tiefe Mißklang unserer Tage seine Auflösung finden und um so herrlicher und beglückender wird der Eintritt des Tonikadreiklangs von der gequälten Menschheit empfunden werden.

Und in diesem berauschenden Vorgefühle genoß ich ein Uebermaß des reinsten Glückes ... Dr. Th. Haas (Wien).

Ueber die jetzigen Zustände in der katholischen Kirchenmusik.

Von Anton Keil, Stadtorganist von Reichenberg i. B.

Da im 12. Hefte des Jahrganges 1920 der N. M.-Z. der Aufsatz „Ueber Stellung und Bedeutung von Kirchenmusik und Kirchenmusikern im neuen evangel. Deutschland“ stand, wird es die Leser der Musik-Zeitung interessieren, auch über ähnliche, eigentlich noch schlechtere Zustände in der katholischen Kirchenmusik zu erfahren.

Der Unterfertigte hatte bereits den untenstehenden Artikel an zwei katholische Kirchenmusikzeitungen eingesandt, doch ist bis heute von einem Abdrucke desselben noch keine Spur, da wahrscheinlich diese Mißwirtschaft geheimgehalten werden soll.

In den „Fliegenden Blättern“ des Cäcilien-Vereins, Heft Juli-August 1919 erschien ein Artikel von Dr. Herm. Müller über das Thema: „Zur Organistennot“. Dieser Artikel mußte anstatt trösten jeden Standeskollegen empören, wenn daraus zu ersehen ist, daß der Präses des Cäcilien-Vereins für den Organistenstand und künstlerische Ausbildung so wenig Verständnis an den Tag legt. Ich glaube im Interesse vieler Kollegen zu schreiben, wenn ich diesen schönen Aufsatz näher beleuchte.

Eine bekannte Tatsache ist, daß dort der Idealismus anfängt, wo die Sorgen um das tägliche Brot aufhören. Dieser Satz klingt materialistisch, ist aber leider pure Wahrheit. Und diesen wunden Punkt umgeht Herr Dr. Müller. Es handelt sich um die zeitgemäße Besoldung. Jeder Kollege wird wissen, daß sich die Zeiten und damit auch der Zeitgeist geändert haben und dadurch der kirchliche Geist im Volke nachließ, was sofort durch Rückgang der Zahl der Funktionen fühlbar wurde, und demzufolge das kirchliche Einkommen schmälerte. Außerdem sind die Taxen nicht zeitgemäß erhöht worden, so daß jetzt kein Organist vom kirchlichen Einkommen leben kann. Nun schlägt Herr Dr. Müller als Ausweg vor, daß der Organist als Mesner und Gemeindeschreiber (wahrscheinlich als „Mädchen für alles“) seinen Nebenverdienst suchen soll; warum nicht, wenn er ein guter Musiker ist, durch Erteilung von Musikunterricht, denn er ist doch als Musiker angestellt und hat als Erstes in seiner Kunst (Nebenfächer: Klavier, Harmonium, Theorie usw.) sich seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, und nicht anderen Ständen das Brot wegzunehmen. Durch diese Zustände verliert der Stand jegliche Achtung und Existenzmöglichkeit, und demzufolge satteln viele Kirchenmusiker zur weltlichen Musik um, denn — sie sind Musiker und deshalb keine Universalgenies.

In Anbetracht der schwierigen Lebensverhältnisse ist auch nicht zu verlangen, daß fundierte Funktionen, welche vor fünfzig Jahren (in einer besseren Zeit) gestiftet wurden, zum Preise von 50—60 h geleistet werden, sondern es muß der Zeit entsprechend mindestens das Doppelte geboten werden, da sonst die Bezahlung dem Stande gegenüber unwürdig ist, oder die

Stiftsmessen werden auf stille heilige Messen reduziert, so daß wenigstens der Zelebrant zeitgemäß honoriert werden kann, denn für diese Zeit kann eine besser besoldete Privatstunde erteilt werden.

Weiters herrscht eine große Mißwirtschaft bei der Vergebung von Stellen. Es ist absolut nicht in der Ordnung, daß Leute, die schon ihre sichere Existenz haben, wie: Lehrer, pensionierte Oberlehrer, Professoren an Lehrerbildungsanstalten Regens chori-Stellen erhalten, und dadurch den Fachmusikern das Brot verkürzen. Eine Ausnahme bilden nur die Kunstkräfte, welche die nötigen Fachzeugnisse (über Besuch eines Konservatoriums, einer Kirchenmusikschule oder ein Zeugnis von einem ersten Meister) vorweisen können.

Jetzt kommt natürlich die Frage, ob Fachmusiker unter diesen der Kunst nicht würdigen Bedingungen das kirchliche Amt übernehmen wollen: das ist die Hauptfrage. Warum erhalten die Kirchenmusiker keine Teuerungszulage, wie es bei den Geistlichen, Patronatsangestellten und anderen Ständen der Fall ist? Würde dies ermöglicht, wären derartige Auseinandersetzungen nicht notwendig.

Nun folgt das empörendste Kapitel. Aus dem Müllerschen Aufsatze ist weiters zu entnehmen, daß, sollten die Herrn Organisten nicht gewillt sein, für die alten Taxen Dienst zu leisten, den Damen das Amt übergeben wird, also womöglich den aus dem Kriege heimkehrenden Kollegen, die jetzt auf eine der Zeit entsprechende Bezahlung rechnen, die Existenz wegnehmen. Sind die Weiber nicht schon genügend emanzipiert?! Und wie sieht die weibliche Leistungsfähigkeit aus? Man braucht kein großer Psychologe oder gar Weiberfeind zu sein, doch das sieht jeder Musiker ein, daß einem Weibe die Auffassung und die Originalität fehlt, und warum? — Das Weib ist für andere Stände geboren. Ueber die weibliche geistige Produktivität schreibt Hans Benzmann sehr treffend in seiner Einleitung zur „Modernen deutschen Lyrik" (Verlag Reclam). Es heißt da: „Bei aller Subjektivität fehlt es ihr (der weiblichen Kunst) an Originalität, sei es nun im Welt- oder im Stilempfinden." Und das gleiche könnte man auch in der Kirchenmusik von den Frauen sagen.

Ferner noch einiges über künstlerische Ausbildung. Es ist bekannt, daß mit schlechtem Orgelspiel mehr Andächtige aus der Kirche gejagt als hereingezogen werden. Dr. Hugo Riemann schreibt in seinem „Katechismus des Generalbaßspiels", daß heutzutage Organist und Komponist nicht mehr oder sehr selten in einer Person vereinigt sind. Dies bezieht sich besonders auf das Improvisieren, da man daraus am besten den Musiker und den Nichtmusiker erkennt. Und was ist daran schuld? Die schlechte musikwissenschaftliche Bildung vieler Kollegen. Ich möchte überhaupt gern wissen, was aus einem Kurse, wie der Altöttinger, für Genies herauskommen, ob das Gemeindeschreiber, Mesner oder vielleicht gar Musiker sind? „Schuster bleib bei deinem Leisten!" Wo kirchenmusikalische Kurse bestehen, sollen diese die Musik nicht als „Aschenbrödel" behandeln, sondern anstatt der Vorbereitung für den Mesner- und Schreiberdienst neue Musikfächer wie: Musikdiktat, Generalbaßspiel und Improvisation (mit diesen drei Fächern sieht es sogar an manchen Konservatorien erbärmlich aus) einführen, was viel notwendiger ist.

Nun über die Kirchenmusik im allgemeinen. Das Orgelspiel ist doch eine der schwierigsten Künste, zu deren Erlernung kaum $^{3}/_{4}$ Jahre genügen, und nun soll ein schlechtgebildeter Organist die Konkurrenz mit einem viel besser geschulten protestantischen Kollegen aufnehmen, da doch die Kirchenkonzerte modern geworden sind. Aber nicht nur im Orgelspiel, sondern auch in der Vokalmusik (im deutschen Kirchenliede) sind die Protestanten den Katholiken überlegen. Man vergleiche nur die herrliche Bachsche Bearbeitung der Choräle mit den langweilig (eigentlich harmonisch ärmlich) bearbeiteten 30 Marienliedern von Johannes Schweitzer Op. 28 (Verlag Herder). Doch können einem schlechten Orgelspieler keine schwierigen Begleitungen zugetraut werden. (Ist das erbauende Musik?)

Aus allen diesen kritischen Bemerkungen, die ich anführte, wird jeder ehrlich denkende Musiker ersehen, daß die Kunst ernst und ihrer Würde entsprechend betrieben werden muß, und dies besonders bei der „Musica sacra", denn sie ist eine Gottesgabe, die der Herrgott nicht jedem Sterblichen ins Herz hinein senkte, darum soll sie von Herz zu Herzen gehen!

*

Nachsatz der Schriftleitung. Dieser Aufsatz ist bereits im November v. J. geschrieben, uns aber erst vier Monate später zugegangen. Daß sich die gerügten Verhältnisse in der Zwischenzeit gebessert haben, ist nicht anzunehmen: der Verfasser hätte dann ja auch seine Anklagen nicht aufrechterhalten können. Wir hoffen und erwarten, daß sich aus dem Kreise der dem Cäcilien-Verein nahestehenden Leser der N. M.-Z. eine berufene Stimme zu der hier angeschnittenen Frage erhebe. Dem Aufsatze die erbetene Aufnahme zu verweigern, hatten wir um so weniger Veranlassung, als uns schon manche andere, freilich niemals sicher fundierte ähnliche Klage zugegangen ist.

Wilhelm Baumgartner.

Zu seinem 100. Geburtstag (am 5. Mai 1920).

Baumgartner, der Züricher Liederkomponist aus dem Kreise Richard Wagners und Gottfried Kellers, hat es mit seinem gern gesungenen Lied „Die Tage der Rosen" zu einer Volkstümlichkeit gebracht, wie sie oft bedeutenderen und ernsthaften Künstlern nicht leicht beschieden ist. Hat er darin doch dem Volke eines jener unverwüstlichen Lieder geschenkt, die in aller Mund sind, ohne daß man ihren Schöpfer vielleicht nennt und kennt. Solche von keinen Theorien, keinen Namen und Daten belastete Volkstümlichkeit entspricht dem Volksliederbrauch; aber nichtsdestoweniger ist Baumgartner kein Volksliederdichter. Man mag sich auch, vom künstlerischen Standpunkt aus, zu jenem Lied verhalten wie man will — Baumgartners musikalischen Standpunkt bestimmte es nicht; dagegen aber scheint es vielleicht recht eigentlich den Charakter und gesunden Optimismus seines Schöpfers auszudrücken. Zu den Schweizer Eidgenossen ist Baumgartner in dauernde Beziehung getreten durch jenes zur Schweizer Nationalhymne erhobene Lied „An mein Vaterland" auf Gottfried Kellers Gedicht; aber auch das ist auf seine musikalische Bedeutung eigentlich ohne wesentlichen Einfluß. Immerhin sind diese beiden Kompositionen heute wohl die einzigen, in denen sich seine ganze schöpferische Unsterblichkeit dokumentiert; wohl werden seine Männerchöre hin und wieder noch gesungen, aber seine vielen Lieder sind tot, und größere, etwa gar instrumentale Werke hat er nicht geschaffen. Baumgartner war einer von jenen zufriedenen Menschen, die in gutem Einvernehmen mit einem bescheiden-glücklichen Los sich wenig veranlaßt fühlen, nach höheren Zielen zu streben, als sie gerade zu einem bequemen, ruhigen Fortkommen gebrauchen, und so begnügte er sich damit, sich als Komponist in Schöpfungen von jenem kleinen Zuschnitt zu äußern, die als Ventil seiner Begabung gerade genügten.

Aber in anderer, den deutschen Musiker ungleich mehr angehender Beziehung ist uns Baumgartner nahegerückt; denn er ist namentlich für Wagner insofern von Bedeutung gewesen, als er in uneigennütziger Freundschaft dem in Deutschland heimatlos gewordenen Meister wertvolle Dienste leistete und auch nie ermüdete, für die ihn begeisternden Werke des Freundes wacker einzutreten. Wertvoll genug war solche tätige Anteilnahme für den mit dem Ring und Tristan beschäftigten, um Existenz und Anerkennung ringenden deutschen Meister.

Baumgartners Leben hat sein Biograph Widmer nach des Komponisten Tode getreulich nachzuzeichnen versucht. Er war aus Rorschach gebürtig, wo seine Eltern im „Grünen Baum" die Wirtschaft betrieben, und soll schon frühzeitig bedeutendes Musiktalent offenbart haben, welches von seinem dreizehnten Jahr ab der Pfarrvikar Waldmann, ein Schwabe, in Pflege nahm. Zwei Gymnasialjahren in St. Gallen folgte das Universitätsstudium in Zürich, wo Baumgartner sich indessen unter Leitung Alexander Müllers ausschließlich der Musik widmete. Zwei Jahre war er in St. Gallen Musiklehrer, um sich dann

in Berlin ein Jahr lang unter Taubert weiter auszubilden; im April 1845 ließ er sich endgültig in Zürich nieder.

Mit Gottfried Keller wurde er um das Jahr 1847 bekannt, und beide schlossen sich bald auf das engste zusammen. Baumgartner war ein Meister des Klaviers und besonders in der Improvisation bedeutend. Entzückte er durch diese Kunst seine Freunde, so liebte er ein gutes Glas Wein dazu. Er war eine schlichte, gesellige, treuherzige und humorvolle Natur. Abends fanden die Freunde sich in der Stammkneipe zusammen, dem „Café littéraire", der „Attingerei" oder dem Künstlergütli; im Sommer zog man auf den Muggenbühl hinaus.

Keller berichtet damals im Tagebuch: „Einige Stunden mit Baumgartner zugebracht. Er spielte mir einige schöne Phantasien von Liszt und Thalberg und eine von sich, nachher Lieder von Schumann, die wir zusammen sangen.... Baumgartner hat auch ein paar Lieder von mir komponiert, die mir gefielen. ‚Ich will spiegeln mich in jenen Tagen' scheint mir in Rhythmus und Weise mit dem Gesumme zusammenzutreffen, mit welchem ich das melodische Lied einst, leise singend, gemacht habe.... Baumgartner versicherte mich, daß alles, was Gutzkow, Heine, Laube &c. über Musik geschrieben haben, wohl angenehm zu lesen, aber durchaus willkürlich und launenhaft sei."

Keller, der an jene Stunde eingehende musikalische Betrachtungen knüpft, stand persönlich der Musik fern, obwohl auch er zeitweise in den Kreis Wagners mit hineingezogen wurde. Viele seiner Gedichte sind von Baumgartner in Musik gesetzt, so das Herbstlied, Schweizerlied, An die Natur, Dich ziert dein Glaube, Rückblick, sämtlich für eine Singstimme, Schifferständchen, Auf der Ufenau, Von Berg und grünen Weiden, Waldstätte, Frühlingsgruß u. a. für vierstimmigen Männerchor. Das von Baechtold, dem Keller-Biographen, als preiswürdig bezeichnete Lied „An mein Vaterland", dessen Verse Keller später durchaus nicht mehr schätzte und mehrfach abänderte, ist 1846 komponiert worden, doch wurde es 1851 erst öffentlich gesungen, und zwar beim Frühjahrskonzert der Züricher Studentengesangvereine. Zum fünfzigsten Geburtstag Kellers sangen es ihm die Vereinigten Männerchöre Zürichs, als sie dem Dichter ihre Huldigung darbrachten, und auch zu Kellers siebzigstem Geburtstag rühmt Widmann in der Huldigungsschrift „jenes weihevolle Lied, das in der Tonweise des unvergeßlichen Baumgartner überall erklingt, wo schweizerische Herzen in friedlichem Hochgefühl für ihr Heimatland schlagen. Es ist ein nationaler Psalm geworden, der noch oft in guten und bösen Tagen uns und unsere Nachkommen erbauen wird."

Mit Wagner war Baumgartner schon früher in Deutschland bekannt geworden, infolge der gemeinsamen Freundschaft mit Alexander Müller, einem Erfurter, den Wagner von Würzburg her kannte und der seither in Zürich als Musiklehrer lebte. Baumgartner hatte Briefe von jenem nach Dresden überbracht und ein Exemplar der Tannhäuser-Partitur als Andenken für Müller in Empfang genommen. Als sich dann infolge der Dresdener Ereignisse die Notwendigkeit der Flucht für Wagner ergab und er sich nach Zürich wandte, wurde er von den Freunden auf das beste aufgenommen. „Mein freundliches Benehmen," schreibt er in „Mein Leben", „war auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen: Müller und Baumgartner, welche ich alsbald aufsuchte, machten mich sogleich mit den beiden Staatsschreibern Sulzer und Hagenbusch bekannt."

In einem Brief vom Februar 1850 schildert er dann Theodor Uhlig seine Züricher Umgebung: „Meine zwei nächsten Freunde, und namentlich auch die, durch deren ungemein bereitwillig und zart mir dargebotene Unterstützung ich mich drei Monate lang mit meiner Familie unterhielt, sind: Wilhelm Baumgartner, Klavierlehrer, tüchtiger, offener Kopf, heiterer, ungemein gutmütiger und lernbegieriger Mensch — und Sulzer." Außerdem nennt er noch Spyri, Hagenbusch, Alexander Müller. „An diesen Kreis (zu dem später auch Keller trat, nachdem er aus Deutschland zurück war) schließen sich eine Anzahl entfernterer, aber sehr angenehmer Bekanntschaften. In diesem Kreis habe ich mich oft bis zur Schädlichkeit frisch an- und aufgeregt befunden."

Baumgartner, von welchem Wagner sagt, daß er „große Vorliebe für die Produkte von Sulzers Weinbergen" gehabt habe, schildert er uns in „Mein Leben" folgendermaßen: „ein lustiger, lebensfroher Bruder, ohne jede Neigung zur Konzentration, der gerade soviel Klavierspielen gelernt hatte, um einen guten Lehrer für soviel Stundengeld, als er gerade brauchte, abzugeben, recht warm und sinnig für etwas Schönes, wenn es sich nur nicht zu hoch verlor, empfand; ein treues, gutes Herz, der außerdem vor Sulzer auch großen Respekt hatte, leider aber dem Hang zur Kneipe dadurch nicht entwöhnt werden konnte."

Diese von Wagner festgehaltene Physiognomie Baumgartners scheint, entgegen so häufig in den Lebenserinnerungen bemerkbaren willkürlichen oder durch die Zeit herbeigeführten Entstellungen der mit Wagner in Berührung gekommenen Personen, außerordentlich zutreffend zu sein. Ueber Wagners Leben in Zürich und die Geselligkeiten innerhalb des ihm ergebenen Kreises sind wir genugsam unterrichtet; hier finden wir alle die Auserwählten, unter ihnen auch Baumgartner, die Wagner zunächst mit seinen neuentstehenden Werken vertraut machte. Der warmherzige und begeisterte Baumgartner, der für Wagners Ideen rasch und vollständig gewonnen war, versucht nach Möglichkeit, sich um eine Verbreitung des Verständnisses für Wagners Schriften verdient zu machen. So schreibt er im März 1851 an Keller, der damals in Berlin weilt, über die neue, ihn ganz in Anspruch nehmende Bekanntschaft mit Wagner, „der mit dem ganzen Feuer seines Geistes und seiner Energie auf mich zündend einwirkt, wie ähnlich ein Feuerbach auf Dich, natürlich überwiegend in musikalischer Beziehung. Er ist durch und durch genialer Natur, und in seiner Kunstanschauung durch und durch Revolutionär. Ich möchte Dich einstweilen auf seine hier geschriebene Arbeit, die er in Leipzig bei Wigand herausgab, aufmerksam machen, nämlich seine ‚Kunst — Revolution', besonders auf sein ‚Kunstwerk der Zukunft' (worunter er das Drama in Verbindung und Mitwirkung aller Künste verstanden wissen will). In diesen Tagen gibt er uns in einer Reihe von Vorlesungen (vor einem kleinen Kreise von Freunden) seine neueste, noch ungedruckte Arbeit ‚Das Wesen der Oper', worin er sich auf höchst geistreiche Weise über die Geschichte der Oper, die Entwicklung des Dramas, der Sprache, unserer Lyrik u. s. f. ausspricht und, um es mit Einem Wort zu sagen, den Gedanken ausführt, daß unsere moderne Oper eigentlich kein Kunstwerk, kein Drama sei, sondern daß der wahre Dichter ein solches noch erst schaffen müsse, indem der Musiker erst in zweiter Linie (statt wie bisher als Hauptfaktor) mit dem Tone den Dichter zu vollem wahrem Verständnis und zu voller Wirkung mit allen seinen unendlich reichen Mitteln zu bringen habe, natürlich unter Mitwirkung der andern Künste. Mehr davon später, da er seine Vorlesung noch nicht geschlossen. Zum Schlusse liest er seinen neuesten, noch nicht komponierten Operntext ‚Siegfried', nach dem altnordischen Sagenkreise bearbeitet. Wir kennen es schon; er bringt darin den altdeutschen Stabreim und Sprachaccent wieder zur Geltung gegenüber dem willkürlichen und äußeren Reim und Metrum."

Im folgenden Jahr schreibt er nochmals an Keller: „Das Buch Wagners ‚Oper und Drama' ist jedenfalls für jeden Dichter lesenswert, und ich würde Dir raten, es einmal ernstlich zur Hand zu nehmen, besonders im dritten Teil das Musikalische." Keller, der als angehender Theaterdichter besonderes Interesse für solche seine Kunst angehenden Arbeiten haben mußte, antwortete ihm darauf, „Wagners Schrift werde er studieren, sobald er dazu Gelegenheit finde."

Aber auch Wagner zeigte sich in einer Weise dem Freund erkenntlich, die, wenn sie auch mehr den Freundschafts- als den künstlerischen Dienst kennzeichnet, doch für Baumgartner nicht ohne besondere Bedeutung war. Baumgartner hatte dem Freund einen Liederkreis für Gesang und Klavier, „Eine Frühlingsliebe", gewidmet, Op. 12 auf Texte von Geibel, Rückert, Lenau, Heine komponiert, verlegt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Wagner widmete den Liedern einen ausführlichen Aufsatz in der Eidgenössischen Zeitung in Zürich, Nummer vom 7. Februar 1852. Er geht zunächst in bemerkenswerten Ausführungen auf das Verhältnis der modernen Lyrik zur Musik ein, spricht von Modekomponisten, von denen er Baumgartner jedoch weit abgerückt wissen will; vielmehr würdigt er Baum-

gartners Verhältnis zur Liedkunst als „unstreitig die einzig wahrhaft künstlerische Richtung, in der sich der Modemusiker dem modernen Dichter gegenüber bewegen kann.“ In dem ihm eigenen gewundenen Stil läßt er doch durchblicken, daß er Baumgartner den Modekomponisten beizählt, wenn auch nicht jenen, deren Melodien mit der Kleidermode wechseln, und man merkt offenbar, wie sehr Wagner das persönliche Verhältnis zu Baumgartner bestimmt, ihm etwas Angenehmes zu sagen, ohne doch die maßgebende Kunstauffassung zu verletzen. Im übrigen liegt wohl in der Bezeichnung „Modelieder“ eine treffende Kennzeichnung, denn niemand wird heute mehr über die Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit der Baumgartnerschen Lieder außer sich geraten, trotz der wohlwollenden Wagnerschen Rezension, aus der das Wesentlichste hier angeführt sei: „Die Tongebilde Baumgartners, wie sie in der Gesangsmelodie und einer Begleitung, welche diese Melodie wiederum trägt und verdeutlicht, erscheinen, sind zunächst Produkte rein musikalischer Erfindung, erfreulich ist hier aber sogleich die Wahrnehmung, wie diese Gebilde ganz in dem Grade auch musikalisch werden, als sie von einem bedeutenden Inhalte des Gedichtes angeregt sind, was uns von der gesunden Stellung des Musikers zum Dichter das beste Zeugnis gibt. Durchgehends sind diese Tongebilde edel, und jeder Einfluß der modernen Manier auf sie verliert sich genau in dem Maße, als sie in ihrer sinnlichen Erscheinung an die ebenfalls sinnliche Kundgebung des Gedichtes sich anschließen, wo von dem Komponisten bei seiner natürlichen Stellung zum Dichter geradewegs das Bedürfnis gefühlt wird. In dieser Richtung, wenn er ihr bei seinem gesunden künstlerischen Gefühle treu bleibt, muß Baumgartner endlich in die Notwendigkeit geraten, den Dichter aufzusuchen, der durch seine Gedichte nichts mehr der rein musikalischen Willkür des Komponisten überlasse, sondern in ihnen ihm den vollständigen sinnlichen wie sinnvollen Keim für die Blüte der Melodie zuführe, also den Dichter, der nicht nur seine Empfindung zu musikalischer Erfindung allgemeinhin anrege, sondern in seinem Verse selbst den lebendigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführe. Möge Baumgartner diesen Dichter in seinem schweizerischen Landsmann und Freunde Gottfried Keller finden, und der gemeinsamen Schöpfungskraft Beider das wirkliche, von der Dichtung wie von der Melodie untrennbare Lied entblühen, das in den Produkten der heutigen Mode gar nicht vorhanden ist, und dem Baumgartner seinerseits in seinen uns vorliegenden Liedern mit liebenswürdigem Eifer zustrebt.“

Der vollständige Aufsatz ist in Wagners Ges. Schriften wieder abgedruckt, dann auch in dem Briefwechsel Wagners mit Uhlig, sowie in Steiners Buch „Wagner in Zürich“. Den eben aus dem Druck gekommenen Aufsatz hatte Wagner sogleich an Uhlig geschickt und diesem gegenüber gleichzeitig die von ihm den Baumgartnerschen Kompositionen gegenüber eingenommene Haltung wie folgt erklärt: „Ich denke mir aus meiner freundschaftlichen Beziehung zu Baumgartner nichts vergeben zu haben: das, was ich sage, kann allerdings mehr auf die Gattung, als gerade diese Spezies gelten, die an sich ziemlich unschuldig ist.“

Auch Keller in Berlin erfuhr von dem Liederkranz und schrieb an Baumgartner: „Ich habe letzthin eine Rezension gelesen über Deine kleinen Lieder oder wie sie heißen, die in Leipzig herauskommen; rücke nur mit den andern Sachen bald nach!“ Diese Aufforderung blieb, wie wir schon wissen, ebensowenig unbefolgt, wie Wagners Wunsch unerfüllt, Baumgartner möge in Keller einen Dichter finden, den er brauche, um sich über Modeströmungen emporzuschwingen.

Solange Wagner in Zürich weilte, blieb er mit Baumgartner in steter Verbindung. Hatte sich der Kreis der Intimen auf dem Grünen Hügel versammelt, um des Meisters neueste Schöpfungen zu genießen, so mußte Baumgartner aus den schwierigen Klindworthschen Klavierauszügen von Rheingold und Walküre vorspielen, oder wenigstens versuchen, wie Wagner schreibt, „wie er mit dem ungeheuer schwierigen Arrangement zustande käme.“ Ob das künstlerisch immer durchaus befriedigend ausgefallen ist, läßt sich nicht erraten; jedenfalls fügt Wagner hinzu: „Später zeigte Th. Kirchner größere Fähigkeit zum Vortrag.“ Mit Wagners Fortgang von Zürich löste sich dann auch das Verhältnis der beiden Freunde, denn Wagner gehörte bekanntlich nicht zu jenen Menschen, die von Gefühlen der Dankbarkeit und dergleichen beschwert werden. Dagegen ließ Baumgartner, als Wagner später in Luzern weilte, diesem zuliebe sich auch für einige Wochen dort nieder. Baumgartner, der seit 1851 als Nachfolger Franz Abts den Stadtsängerverein in Zürich leitete und 1859 Musikdirektor der Universität Zürich geworden war, starb auch bereits am 17. März 1867. Später, im Jahre 1891, hat man ihm, dem „guten Spielmann“, am „Platzspitz“ ein bescheidenes Denkmal errichtet.

Aus dem musikalischen Irrgarten.[1]

Zwanglose Plauderei von F. A. Köhler.

Musik ist Himmelsgabe. Bei allem, was der Schöpfergeist dem Menschen als Pfand anvertraute, gilt als Wegweiser für kluge Haushaltung: mache das Geschenk dir untertan und herrsche über dasselbe. Das heißt aber nicht, tritt die Spenden der Natur mit Füßen und zeige dich als Herr nach dem Wesen des Tyrannen. Was der Mensch durch die ihm angeborene Naturanlage auch hervorzuzaubern imstande ist, lehnt sich in allem nur an das in der Natur gegebene Stoffliche wie Geistige an. Naturgemäß schaffen! Damit sind jedem Staubgeborenen strenge Grenzen für sein Streben im „Untertänigmachen“ und „Beherrschen“ gezogen für immer. Ben Akiba mit seinem: Alles schon dagewesen! weist unser Verstehen und Können in diese Grenzen des Natürlichen in dem Sinne, daß der Mensch nur nachbilden kann, was als Urbild im Schöpfungsbereich vor uns ausgebreitet liegt. Kultur in allen Einzelheiten ist ein Nachmachen der Natur. Auch da, wo der Menschengeist in irgend welchem Kulturerzeugnis die ganze wunderbare Größe seines Könnens und Vollbringens glaubt gezeigt zu haben, ist es doch nur ein schwacher Abklatsch des Wesens der gotterschaffenen Natur. Ein Darüberhinaus gibt es nicht. Wird der eine oder andere so anmaßend, das uns Sterblichen für ewige Zeiten verschleierte Bild zu Saïs in seiner Nacktheit schauen zu wollen oder gar wohl nachzuäffen, dann treten Ereignisse ein, die der Hochmutsteufel einstmals kennen lernte beim Bau des Turmes, dessen Spitze in den Himmel ragen sollte. Die Stunde der Verwirrung ist alsbald gekommen, wo es für die menschliche Rührigkeit nicht mehr vorwärts geht, sondern wieder rückwärts zum Anfang. So etwa nimmt sich das derzeitige Kulturbild des musikalischen Schaffens auf verschiedenen Linien aus. Namen sind Dunst und sollen deshalb in dieser „ernsten“ Plauderei über durchaus nicht „spaßige“ Dinge unterdrückt werden. Nur soviel ist zu bemerken, daß nach den Proben aus einem jüngst erschienenen Heft neuester Klavierstücke eines Tonschöpfers, den man an einzelnen Stellen als eine Art göttlicher Erscheinung zu preisen sich bemüht, man nur behaupten kann, hier liegt der fürchterlichste Wahn- und Irrsinn vor. Es war ein Geh. Hofrat, der die Kapellmeisterarbeit an den Nagel gehängt hat, der die betreffenden Klangproben am Flügel zum besten gab. Blödsinn, Verrücktheit schlimmster Sorte war da zu hören. Man sieht aber aus den bedruckten Notenblättern, daß auch für Verrücktheiten traurigster Art sich selbst noch Verleger finden in unserer papierarmen Zeit. „Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.“ Ja, menschliches Musikhirn, dem Zustande völliger Sprachenverwirrung mußt du anheimfallen, wenn du glaubst, auszukommen ohne Anlehnung an die eisenfest begründeten Gesetze auch im Reich der Klänge, wie sie in den Begriffen Harmonie, Melodie, Rhythmik angedeutet werden. Die neueste Richtung pfeift sozusagen auf diese Grundpfeiler in

[1] Wir haben gegen Einzelheiten der Ausführungen manche Bedenken, meinten aber den Aufsatz mit Rücksicht auf die in ihm behandelten ernsten Fragen nicht ablehnen zu dürfen. D. Schr.

der Musik, und das bedeutet das Ende der hehrsten und himmlischsten aller Künste.

Wir befinden uns leider in musikalischer Hinsicht im beklagenswertesten Niedergangszustande. Warum und wozu? Diese Fragen werden hier ebensowenig von jemand beantwortet, wie wenn sie in bezug auf das entsetzliche Menschenmorden im Weltkrieg in gleicher Form gestellt werden. Irrgartenwanderungen hier wie dort. Die 400jährige Feier der Protestanten gemahnt, daß alles Vergewaltigen des Menschengeistes den Widerspruch der breiten Massen verlangt. Tyrannei, äußere wie innere, geht immer nur auf einzelne Menschen zurück. Das lehrte die kirchliche Richtung zu Luthers Zeit, das beweist die Weltverwirrung seit dem Teufelswerk, das in Serajewo seinen Anfang nahm. Nicht anders liegen die unklaren und zerrissenen Anschauungen auf dem Schaffensgebiete der Tonkunst. Wenige Machthaber übertönen mit ihrem Geschrei den gesamten Markt. Die Mißklänge machen jeden Wohlklang tot. Durch das sinnverwirrende wüste Ausschreierwesen weniger Wortführer wird selbst die von Haus aus bloß hinnehmende Menge mit in den Strudel gerissen. Befriedigt ist zwar niemand von der Ware, die zum Kauf gestellt wird, doch mit stillen Grimassen wird sie verschluckt in der Meinung, man könnte sich am Ende eine Blöße geben, wollte man offen und frei urteilen, wie gesundes Naturempfindungsvermögen dies verlangt bei der Ueberzahl aller Musikhörer. Woher kommt denn die gewaltige Anziehungskraft, die die seichteste Operetten- und trivialste Tingeltangelmusik nach wie vor auf die Ohren des Volkes ausübt? Unsere ernsten Musikanstalten werden durch die Tyrannei, geübt von einer verhältnismäßig geringen Trustmitgliederzahl, zur fast ausschließlichen Verzapfung von Tonware im Stile letzter Entwicklungsmöglichkeiten gezwungen. Die Kunst dient hier nicht mehr der Befriedigung gesunden Verstehens und Fühlens, sondern der Sensationslüsternheit, die in Modetorheit endet. Dieser Zustand treibt nach natürlichen Gesetzen zum Sichausleben im rein Gegensätzlichen. Dieses findet man in der Gassenhauer- und Zotenmusik. Sie darf Orgien feiern und in Tempeln wohnen, solange der goldene Mittelweg als strafwürdig gebrandmarkt wird durch die herrschende Sucht nach Uebermenschlichem, Unsinnigem und Unnatürlichem, wie sie an den vom Geld und dieser Erdenmacht regierten „höheren Kunstpflegestätten" im Schwunge steht. Man läßt bei dem heutigen Stande der Kunstpflege außer acht, daß die meisten Menschen vom Schöpfer in jeder Beziehung als Mittelsorte ausgestattet wurden. Vor allem vergißt man die unbedingte Notwendigkeit, dieser Kernrichtung auch gerecht zu werden bei der Darbietung einer dementsprechend zugerichteten Kost. Der Geist hat drei Kammern: eine für das Verstehen, eine für das Fühlen und eine für das Streben. Durch die fühlende Seele wird Bindung und Harmonie in das Gesamtseelenleben gebracht. Was im Dreiklang Leben schafft, ist die Terz. Wer das Gefühl nicht anerkennt und zur Geltung kommen läßt, verdammt den Klang der Seele zum hohlen, terzlosen Klang. Das ist ungefähr das Bild, wie es auf unseren heutigen öffentlichen Kunstmarkt zutrifft. Musik, die auf natürliches und gesundes Empfinden eines unverfälschten Herzens unmittelbar wirkt, gilt in den Augen der wenigen Machthaber als verfallene Münze. In Wirklichkeit tritt man das tägliche Brot, und sei es am Ende auch nur zu einem guten Teile Kartoffelbrot, mit Füßen.



Martin Volker-Pfeifer.]

Der urgewaltige Weltkrieg hat tausendfach gelehrt, wie in der Wirtschaftswelt alles umgewertet wurde. Dinge, die man früher unter aller Würde achtete, haben jetzt ein Ansehen erlangt, das nicht selten an Hochadel erinnert.

Die Dinge und Verhältnisse auf dem Gebiet des Musikalischen schreien nach einem ähnlichen Wandel. Sollen die heillosen Zustände dieses Irrgartens aber zum Besseren sich wandeln, dann kann das am Ende nicht anders geschehen, als durch eine umwälzende Verfassungsänderung im öffentlichen Musikreich. Hier vor allem tut eine Demokratisierung im ähnlichen Sinne not, wie sie Luther vor 400 Jahren auf religiös-sittlichem Gebiete einleitete. Die Wertung des musikalischen Evangeliums muß der gesamten Volksmasse möglich gemacht werden. Wie die christliche Idee eine Gesundung der Verhältnisse nur dann bringen konnte, als sie aus den nach Geld, Macht und Ehre geizenden Fesseln einzelner großer Herren geschlagen und ein Gemeingut wurde nach der Forderung des allgemeinen Priestertums. Die tönende Kunst trägt alle Bedingungen in sich, wie sonst keine andere Kunst, ein Gemeingut aller zu sein. Gegenwärtig liegen die Dinge so, daß die Werte von dem Absolutismus bestimmt werden. Dagegen heißt es mit lauter Stimme Widerspruch erheben und die nach gut verdaulicher Kost verlangenden großen Massen des Volkes als Streiter zum Kampf aufrufen.

Wie aber wäre ein Wandel der Dinge in dem Irrgarten tatsächlich durchführbar? Zunächst müßte die Möglichkeit gegeben werden, daß den Tonschöpfern größerer Kunstformen endlich der Weg in die Oeffentlichkeit jederzeit geöffnet würde durch eine oder mehrere Konzert- und Opernanstalten, die aus Staatsmitteln nur für gedachte Zwecke, nämlich als Probier- und Wertungsstätten unterhalten werden müßten. Die ausführenden Künstler müßten erstklassig sein und vor allem technische Reife soweit besitzen, daß alle Neuheiten durch ein schon einmaliges Vomblattsingen und -spielen dem inneren Wert nach dem Hörerkreis erschlossen würden. Zunächst müßte der rein musikalische Wert auf diese Weise ausprobiert werden. Als Richter hätten Männer und Frauen aus allen Volksschichten freien Zutritt. Alles Beifallklatschen während oder nach der Probe wäre fürs erste strengstens untersagt. Das Urteil jedes einzelnen würde in Form einer Zensur beim Ausgang aus der Kunststätte in eine Art Wahlurne niederzulegen sein. Die auserwählte Künstlerschar brauchte nicht einen eigenen Kunsttempel, sondern würde bald hier, bald dort gastieren. Namen müßten auch hier als Dunst betrachtet und behandelt werden. Weder Art des Stückes noch Name des Schöpfers dürften vorzeitig irgendwie in die Oeffentlichkeit dringen. Alles Streben wäre einzig darauf zu lenken, daß Werturteile über die Sache geprägt würden, die auf natürlichem und unmittelbarem Hören und Empfinden beruhten. Da doppelt genäht besser hält, könnten auch Versuche durchprobiert werden, die diesem Erfahrungssatze Rechnung trügen.

Spreu und Weizen würden auf diese Art rasch festgestellt. Die heutige Art der öffentlichen Uraufführungen geht nach Gunst und nicht nach Kunst. Russische Bestechungs- und Köderungskünste spielen unter dem deutschen Kunsthimmel leider in nicht wenig Fällen eine ähnliche Rolle, wie das Mördergift des englischen Geldes im Weltkrieg sich an allen Ecken und Enden der Welt wirksam erwiesen hat zum Nachteil für Recht und Wahrheit.

Das Gift der Lüge richtet in den Kunsttempeln ebenso Verwirrung und sittliche Verwüstung an wie auf anderen Linien menschlichen Schaffens und Wirkens. Die Erziehung

des gewaltigen deutschen Volksgeistes zu inneren Höhen der edlen Kunst in Tönen müßte eine Forderung von unabweisbarer Gewalt sein, sobald es einmal erlösend heißen wird: Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.

Wohlgefallen zu erregen, dazu ist die Musik erschaffen worden. Alles Erschaffene zeichnet sich aus durch Einfachheit, Licht und Klarheit. Aus dem Irrgarten der heutigen Kunstpflege, da wirkliches Wohlgefallen eine seltene Wunderblume bedeutet, kann uns nur eins erretten: Rückkehr von aller Ueberkünstelei und verrückter Mache zum Vorbild der Natur. Der Maßstab für das Richtige, Wahre und Schöne in der Musik ist durch barbarische Macht- und Herrschergelüste zwar mehr und mehr in versteckte Tiefen gedrängt worden, deshalb aber doch noch keineswegs verloren. Diesen einzig richtigen Maßstab in dem natürlichen Gefühl für harmonische und melodische Klänge in der Musik bei unserem Volke gewissensfrei zu machen und dienstbereit zu stellen für eine Art Schöffengericht, darauf allein dürfte es ankommen, soll die deutsche Tonkunst in den Netzen des Wahnwitzes und verrückten Größenwahnes nicht unrettbar zu Tode gequält und gemartert werden. Michel, erwache! Auf! dem Lichte entgegen!

Das Badener Musikelend.

Baden-Baden hat eine seiner Weltberühmtheit als Kurort würdige musikalische Tradition. Die Namen von Berlioz, Liszt, Klara Schumann, Bülow und Brahms sind innig mit ihr verknüpft. Waren auch die Kurkapellmeister nie große Lichter — von dem alten Könnemann sagte Bülow, das sei der erste unmusikalische Böhme, der ihm begegnet sei —, die Kapelle selber hielt stets auf Qualität und Gastdirigenten wie Mottl, Weingartner und Nikisch haben stets gern mit ihr musiziert. Diese Elastizität ist um so beachtenswerter, als durch den Stumpfsinn von drei täglichen Konzerten in der Saison die Geister nicht gerade aufgefrischt werden. Die Theaterbedürfnisse von Einheimischen und Kurgästen wurden von Karlsruhe aus befriedigt, das seine Opern- und Schauspieltruppe regelmäßig herüberschickte. Das war nichts Erschütterndes, was da geboten wurde — aber schließlich blieb doch die Musik die Hauptsache (die besten Solisten bekam man in Baden zu hören), und wer sich eine große Oper leisten wollte, war schnell in Karlsruhe und wieder zurück.

Nun kam kurz vor dem Krieg der Kurhausumbau und führte eine gründliche Wandlung in den Kunstverhältnissen herbei. Das Unternehmen wurde von vornherein verpfuscht. Zuerst sollte ein großer Musiksaal gebaut werden, dann, als die Maße schon festgelegt waren, bekam jemand in der Stadtverwaltung eine Erleuchtung und wollte ein Theater daraus machen. Die Bühne wurde das ursprüngliche Musikpodium — sehr breit, aber noch nicht 8 m tief! Die Zugänge schmal, winklig, ungenügend. Der Orchesterraum ein enger Schacht, in den die Kapelle eingezwängt wird wie gepökelte Heringe. Die Sitze nachträglich erhöht, aber mangelhaft, so daß man von den hinteren Parkettreihen aus von der Bühne nur die obere Hälfte sieht.

Und in diesem Zwitterinstitut werden seit 1916 neben den Schauspielen der eigenen Truppe Opernaufführungen veranstaltet. Man hat sich von Karlsruhe emanzipiert — aber nur, um auf eigene Faust zu pfuschen und zu schludern. Das Schauspiel mag angehen — sofern keine Klassiker gegeben werden —, für die Oper dagegen fehlen so gut wie alle künstlerischen Voraussetzungen. Was nützt es, daß man die berühmtesten Gäste von auswärts herzieht, einen Feinhals, eine Hafgren, einen Soomer, wenn es an Proben fehlt, vor allem an Chorproben (Chöre werden aus Stuttgart oder Mannheim oder zur Hälfte von hier, zur Hälfte von dort verschrieben), und wenn Regisseur und Kapellmeister ihrer neuen Aufgabe ratlos gegenüberstehen? Dabei hat die fanatische Sucht nach Opernimprovisationen gerade diesen Winter beängstigend zugenommen. Den „Freischütz“ konnte man sich eben noch gefallen lassen, aber schon in der „Walküre“ erwies sich das Orchester, namentlich im Streichkörper, als viel zu schwach. Der „Fliegende Holländer“ aber wirkte auf dieser Bühne wie eine Karikatur, namentlich infolge des Versagens der Titelrolle und der Chöre, und für den „Lohengrin“ gibt es nur eine Bezeichnung: chaotisch. Diese Schluderwirtschaft ist an sich schon schlimm genug, sie wird aber noch sträflicher, wenn das Konzertwesen darunter leidet. Erst um die Jahreswende hat man mit Symphoniekonzerten begonnen, von denen uns fünf beschert werden, oder besser gesagt vier, denn eine (grauenhafte) Messias-Aufführung wird von der Kurverwaltung zu Unrecht unter sie gezählt. Die auswärtigen Kammermusikvereinigungen läßt man an Baden vorüberfahren, Gastdirigenten enthält man uns wohl deshalb vor, weil man den Vergleich mit der eigenen Unfähigkeit fürchtet. Der städtische Kapellmeister ist nahezu dreißig Jahre im Amt, und es wird kaum jemanden in Baden-Baden geben, der ihm das wohlverdiente Ausruhen von seinen Amtsmühsalen nicht von Herzen gönnte. Vielleicht bringt ein junger, befähigter Nachfolger das gründlich verfahrene Musikleben wieder einigermaßen ins Gleise.

Dr. Herm. Hieber.

Paul Graener: „Schirin und Gertraude“.

Heitere Oper. Dichtung von Ernst Hardt.

Uraufführung in der Dresdener Staatsoper am 28. April 1920.

Paul Graener hat mit der Wahl seiner Operntexte bisher eine geschickte Hand bekundet. Sowohl „Don Juans letztes Abenteuer“, als auch „Theophano“ (von Otto Anthes) besaßen als Theaterstücke mehr oder minder dichterische Werte, die schon ohne musikalische Umkleidung ihre Wirkung taten. Auch diesmal griff der Komponist nach einem Werke, das bereits an einer Reihe von Bühnen die Lebensfähigkeit erwiesen hatte. Die Sage vom Grafen vom Gleichen und seinen beiden vom Kaiser wie vom Papste gesetzlich anerkannten Frauen war hier trotz possenhafter Einzelzüge in lustspielgemäßer Art auf die Szene gestellt. Schon damals fehlte es nicht an Stimmen, die behaupteten, diese Ehekomödie des Kreuzritters, der zwischen der angestammten Frau Gertraude und seiner zweiten (der jungen Türkin Schirin) hin- und herpendelt, „schreie“ nach Musik, oder vielmehr nach einem neuzeitlichen Offenbach. Daß Paul Graener diesmal einen heiteren Text wählte, war für seine Entwicklungsmöglichkeit zweifellos von gewinnendem Einfluß. Bisher ging es in seiner Musik nicht ohne Trockenheit und verstandesmäßige Klangfolgen ab, so sehr die Beherrschung der instrumentalen Ausdrucksmittel durchaus für ihn einnahm. Das melodische Element und die musikalische Eigenart des Neutöners waren seine schwache Seite. Zudem hatte er sich auf heiterem Gebiete nur wenig betätigt. Immerhin zeigte die Vertonung der Sieben Galgenlieder Christian Morgensterns („Palmström“) Sinn für bizarre und parodistische Komik, besonders in „Igel und Agel“ und „Die zwei Wurzeln“. Als Ganzes betrachtet bedeutet die neue Oper für Graener einen großen Fortschritt. Schade nur, daß er die Dichtung Ernst Hardts ohne wesentliche Kürzungen fast wörtlich übernahm. Es wäre weit ratsamer gewesen, schon aus Gründen des an sich verzögernden Wesens der Musik, die Handlung straffer zu fassen, Unwesentliches auszumerzen, Wichtiges dagegen schärfer herauszuheben und das Ganze statt der vier Akte in drei zusammenzuziehen. Hier sieht man wieder einmal, daß der Dichter sich dem Komponisten unterordnen muß. Was bei einer gesprochenen Komödie den Reiz des Wortgeplänkels darstellt, wird leicht in der Oper zum Hemmnis. Behagliche Breite wirkt da ermüdend. Im Falle „Schirin und Gertraude“, wo wir es mehr mit einem gespaßigen Puppenspiel zu tun haben, darf keine Langeweile aufkommen. Schlag auf Schlag müssen die Szenen aufeinanderfolgen, zumal wenn es sich, wie hier, vorzugsweise um Illustrationsmusik handelt, deren Schwerpunkt im Orchester liegt. Der Komponist hätte ruhig ganze Abschnitte, unter spärlicher Zuhilfenahme des gesprochenen Wortes, rein pantomimisch geben können. Freilich wäre dazu eine scharf bezeichnende Melodik erforderlich gewesen, der die Herzenswärme eines sonnigen Humors eigen ist. Was macht uns die „Lustigen Weiber“ Otto Nicolais und die Lortzingschen Werke so anheimelnd, daß wir sie immer wieder hören können? Was behindert hingegen beispielsweise beim „Barbier von Bagdad“ und anderen Werken die Lebenskraft auf der Bühne? Doch hauptsächlich die schwache Handlung des Textbuches! Bei Paul Graener vermögen die zahlreichen instrumentalen Feinheiten nur schwer den Mangel an Erfindung zu verdecken. Schon in dem symphonischen Vorspiel mit der ausgedehnten, „Tristan“-gemäßen Coda fällt das auf. Das ganze Werk ist viel zu breit angelegt; auch die Schürzung des Knotens im zweiten Akte zu umfangreich, so reizvoll gerade hier die Schlummerszene (mit der etwas anachronistisch wirkenden Wasserpfeife) ist. Wo die beiden Frauen zu streiten beginnen, horcht man auf. Hier gewinnt die Musik blühendes Leben, verfällt aber bald in die Weichlichkeit des Vorspiel-Ausklanges. Das Buffo-Duett im dritten Akte zwischen dem deutschen und dem türkischen Diener ist zu lang und entbehrt der humorvollen Spitzen von solch durchgreifender Art, daß sie aus sich heraus unwiderstehlich zwingen. Auch im vierten Akte bleibt die Leuchtkraft der musikalischen Lichter stellenweise matt.

Was bei der gesprochenen Komödie möglich ist, nämlich daß die Darsteller durch ihre Persönlichkeit die Wirkung von Rede und Gegenrede verstärken können, das wird den Opernsängern sehr erschwert. Namentlich, wenn das Orchester auf die Stimmen drückt und die Verständlichkeit des Werkes begrenzt. So wurde durch Graeners Musik die „schimmernde Breite“ der dichterischen Anlage unterstrichen. Das fiel um so mehr auf, als die Dresdener Uraufführung in entschieden zu langsamem Zeitmaß vor sich ging. „Im Anfang war der Rhythmus,“ sagt Hans von Bülow. Kapellmeister Fritz Reiner und Oberspielleiter Georg Toller hatten fleißige Arbeit getan. Plaschke bot als Graf eine Leistung, die von behaglicher Resignation zeugte und stimmlich glänzend war. Frau Merrem-Nikisch als Gertraude in quecksilberner Beweglichkeit, Frau Plaschke-v. d. Osten als schlanke Türkin Schirin bildschön! Die kleineren Rollen waren bei den Herren Rüdiger (Gottfried), Ermold (Husseim), Lange (Jakob) und Puttlitz (Graf Lucas) gut aufgehoben. Besonders die beiden Erstgenannten charakterisierten vortrefflich. Die Ausstattung war den Zeitverhältnissen entsprechend prächtig zu nennen.

Sicherlich hat Paul Graener, der stürmisch gefeiert wurde, in Dresden erkannt, worauf es bei den heiteren Opern ankommt. Erhält er das nächstemal ein knappes Textbuch, so wird er als großer technischer Könner den jetzt erreichten Aufstieg verstärken. Aber fort

mit Bleigewichten von heiteren Klanggebilden! Der Komponist ist nach Leipzig berufen worden. Die Inschrift des dortigen Gewandhauses „Res severa verum gaudium“ läßt sich auf die Spieloper in umgekehrter Weise anwenden: „Der wahre Spaß ist eine ernste Sache.“

Prof. H. Platzbecker.

Pietro Mascagni: „Lodoletta“.

Episches Drama in 3 Akten von Gioachino Forgano.

Deutsche Uraufführung an der Wiener Volksoper.

Drei Bilder: Frühling, Herbst, Winter. Spielt in Holland 1853, dann in Paris. Lodoletta, zu deutsch: kleine Lerche, ist der Name eines Mädchens, dessen Geburtstag umständlich gefeiert wird. Zweimal wird die Festfreude gestört: durch irgend eine irrsinnige Mutter, die ihren verschollenen Sohn sucht, und durch den plötzlichen Tod von Lodolettas Ziehvater, der beim Blütenpflücken vom Kirschbaum fällt. Man hat nicht zu fragen, inwiefern diese beiden Ereignisse dramatisch bedingt sind, inwiefern sie dramatische Konsequenzen haben. Motiviert wird in diesem Stück grundsätzlich gar nichts. Erscheint der Maler Flammen aus Paris, der die Verwaiste mit wickelkindischen Tröstungen in Schlaf lullt. Das zweite Bild bringt nichts als einen Brief, der dem hierher geflüchteten Flammen die Begnadigung und damit die Möglichkeit verkündet, nach Paris zurückzukehren. Was er auch tut, obwohl er Lodolettas Bild gemalt und zu ihr in zarten, aber vollkommen ehrbaren Beziehungen gestanden hat, was freilich die andern Dorfbewohner und ein gewesener Bräutigam nicht wahr haben wollen. Flicht also, um diese Ehrbarkeit nicht zu gefährden. — Drittens: Silvesternacht in Flammens eleganter Pariser Villa. Walzer und Lebenslust hinter erleuchteten Fenstern, unten im Garten Lodoletta, die sich bis hierher geschleppt hat, um vor der Tür des Geliebten zu erfrieren. Der findet sie tot, legt sich zum Sterben ihr zur Seite und wird morgen früh, wenn ihn kein Nachtwächter findet, ganz bestimmt auch erfroren sein. Ein kalter Schluß. Kalt, konstruiert, von keinem Funken dichterischer Wärme belebt, ist dieses Buch nicht einmal fähig, mit bewährter Rührseligkeit schlecht kopierter Hannele-Töne und pseudo-kindlicher Ueberunschuld auf weiche Gemüter zu wirken. Was dennoch rettungslos gelungen wäre, hätte Puccini, der nur auf totsicher geht, das seinige dazu getan.

Aber der gealterte Mascagni?! Hier beginnt das einzige Interesse an einem gänzlich unbedeutenden und verfehlten Opernwerk: das menschliche, psychologische. Ich denke der Zeit unserer Musik- und Theaterausstellung — muß 1891 gewesen sein — und des unerhörten persönlichen und künstlerischen Erfolges, mit dem der damals 28jährige glückliche Gewinner des Sonzogno-Preises hier gefeiert wurde. Ich habe noch seine Photographie mit seiner (bis heute unveränderten) Unterschrift mit der Notenkopfparaphe, die man nur unter Einsatz seines Lebens erraffen konnte, habe noch das Intermezzo aus der Cavalleria, das ich mir von meinem mühsam ersparten Taschengeld gekauft habe, das in der Oper nie weniger als dreimal hintereinander gespielt wurde und das keine musikalische Dame in Wien hören konnte, ohne Tränen der Ergriffenheit zu vergießen.

Warum tat er nicht wie Rossini, der mit 24 Jahren seine Cavalleria in der Tasche hatte, mit 40 Jahren mit dem Komponieren Schluß machte und zufrieden war, noch etliche dreißig Jahre lang Rebhühner zu essen? (was ja schließlich auch nicht schlecht sein soll). Der alte Mascagni ist die tragische Figur des jugendlichen Liebhabers, der mit den Jahren Väterrollen spielen soll, die ihm nie liegen werden. „In holder Jugendzeit.... mocht vieles wohl gelingen. Der Lenz, der sang für ihn.“ Die Meisterregeln aber hat er bei Zeiten nicht gelernt. Jetzt guckt er Puccini auf die erfolgreicheren Finger. Gibt sich Mühe. Geht dem Gewöhnlichen aus dem Wege, befleißigt sich gewählterer Instrumentation, sorgfältigerer Harmonik, zarterer melodischer Wendungen. Er verwahrt sich, weiß Gott, je wieder mit messerzückendem Temperament und bäurischer Brutalität ungelegen zu kommen. Aber hier, nur hier, war seine junge, hinreißende Kraft. Eine völlig erschöpfte Potenz macht aus bitterer Not eine zweifelhafte Tugend. Eine trostlosere Montmartre-Stimmung (trotz aller Cris-de-Paris!), ein trübseligerer Silvesternachtwalzer, greisenhaftere Kinderserenaden, erkältendere Liebesduette sind nicht gut denkbar. Schließlich liegt dein Herz mit Lodoletta im Schnee und friert, daß Gott erbarm. Und denkt: diese arme kleine Lerche war eine Eintagsfliege — ausgesungen!...

Die Aufführung fand in Abwesenheit des Herrn Direktors Weingartner statt, tat aber, was möglich war. Frau Debitzka, die Herren Kubla und Fleischer, als ausgezeichnete Vertreter der großen Rollen, der italienische Dalmatiner Stermich als eifriger Dirigent und die ganze italienische Kolonie als begeistertes Auditorium — trotz alledem: Solcher Export wird die italienische Valuta nicht heben.

Dr. Rud. Steph. Hoffmann.

Musikbriefe

Dresden. (Filmkonzert im Dresdener Opernhause.) In der Dresdener Staatsoper fand ein kurzes Sonntagvormittagkonzert statt, in welchem die Musiker drei Ouvertüren nach Weisungen einer Filmaufnahme Ernst von Schuchs spielten. In seiner geschmeidigen Gangart, in seiner vornehmen Haltung, in seiner bestimmten, einst so begeisterungsfreudigen und vielbewunderten Art der Stabführung erschien zwar die Gestalt auf der weißen Leinwand, doch „seines Geistes ward kein Hauch verspürt“! Die Zuhörer sahen ihn, wie ehedem, von rückwärts, die Musiker dagegen in einem unteren, mit dem oberen korrespondierenden Bilde von vorn. Die „Freischütz“-Ouvertüre begann. So breit hat Schuch das Adagio nie genommen. Das überlangsame Zeitmaß war wohl nur ein Versehen des Kurbelmeisters. Und der Orchesterklang? Man hätte zum mindesten auf der Bühne denjenigen Konzertsaal aufbauen müssen, der zu Schuchs Zeiten verwendet wurde, nicht aber den Raum innerhalb des nackten Kuppelhorizontes, der den Streichern allen Glanz und den hohen Tönen der Holzinstrumente (Pikkolo, Klarinette usw.) allen Duft nimmt, andererseits das Blech zu grell hervortreten läßt. Schuch, der lebende, wäre wohl da mit einem steirischen Kraftworte dazwischen gefahren. Was hat die Staatskapelle bewogen, alle Pietät hintanzusetzen und dieses Filmkonzert zu veranstalten? Man glaubte damit in erster Linie musikpädagogische Zwecke zu fördern. Nur von diesem Standpunkte aus ist es verständlich, daß sich Künstler vom Range unserer Dresdener Staatskapelle dazu hergaben. „An jedem beliebigen Platz der Welt, wo sich eine den Aufgaben gewachsene Kapelle befindet“, glaubt die Filmgesellschaft „Konzerte mit den Schattenbildern berühmter Dirigenten veranstalten zu können.“ Sie vergißt dabei nur eins, daß eine Kapelle und ihr Leiter zu einem organischen Ganzen verwachsen müssen und daß das seelische Fluidum des lebendigen Führers erforderlich ist, um künstlerisch bedeutsame Wirkungen auszulösen. Bei aller Anerkennung für die technische Leistungsfähigkeit der Filmapparate, hier lastete Starrheit auf dem Instrumentalkörper, der ehedem mit Leichtigkeit vermochte, ein ganzes Stück zu spielen, ohne daß Schuch die Hand rührte, nur getragen von der Gegenwart seiner kraftvollen Persönlichkeit. Bei der „Tannhäuser“-Ouvertüre klappten die Einsätze nicht immer. Am besten ging bis auf eine Einzelstelle das „Oberon“-Vorspiel zusammen. Schuch hat während seiner 42jährigen Wirksamkeit eine große Reihe nicht unbedeutender Musiker um sich gehabt, und doch ist aus ihnen bis jetzt kein zweiter „Schuch“ erstanden. Möglich, daß sich im Schulsaale für Dirigentenanwärter trotzdem Erfolge erzielen lassen mit Filmvorführungen, bei denen die Auffassung und Ausdeutung wertvoller Orchesterwerke durch einzelne geniale Meister des Taktstocks gezeigt wird. Wieweit sich daraus erzieherische Werte ergeben, muß die Zukunft lehren. Niemals dürfen aber solche Vorführungen sensationslüsternen Laien zugänglich gemacht werden, wie im Dresdener Opernhause. Dazu ist weder die Staatskapelle noch das Semperhaus da. Einem gebildeten, ästhetisch empfindenden Publikum wurden hier die Grenzen der Filmkunst offenbar. Vorführungen, bei denen sich der verstorbene Meister, wie nach der „Tannhäuser“-Ouvertüre, verbeugt, müssen als geschmacklos und entwürdigend abgelehnt werden.

Prof. H. Platzbecker.

*

Dresden. Die Aufführung von Bachs Matthäuspassion in der Kreuzkirche am Karfreitag durch die vereinigten Chöre — Bach-Verein und Kreuzchor — unter der genialen und großzügigen Leitung von Prof. Otto Richter ist immer wieder der Höhepunkt der kirchenmusikalischen Veranstaltungen, an denen in Dresden kein Mangel ist. Es sei nur daran erinnert, daß jeden Samstag um 2 Uhr die Vesper stattfindet, in der stets die Werke unserer großen Kirchenmusiker in mustergültigen Aufführungen zu Gehör gebracht werden; auch die anderen kleineren Kirchenchöre leisten Hervorragendes. Prof. Otto Richters Aufführungen sind dadurch mustergültig, daß er die Ergebnisse der Bach-Forschung stets berücksichtigt und im einzelnen praktisch verwertet. Bachs Matthäuspassion ist auf der Wechselwirkung der beiden Chöre und Orchester aufgebaut. Die diesmal erfolgte räumlich weite Trennung von Chor und Orchester beeinträchtigte die starke dramatische Wirkung des Eingangschores und der übrigen großen Volkschöre in keiner Weise, trotzdem Chorstimmen, die in schneller rhythmischer Bewegung mit- und gegeneinander zu singen haben, fast 23 Meter voneinander entfernt standen. Der Evangelist und der Cantus firmus-Chor sangen von der hohen Empore herab; die Chöre der Jünger und Kriegsknechte waren nur wenigen Sängern zugeteilt, dagegen in den Volkschören wirkten alle Sänger zusammen mit. Im Orchester teilten sich die Streicher in Grosso und Concertino, die chorische Besetzung der Holzbläser erhöhte die Klangwirkung. Im guten Sinne auffallend waren die Piccoloflöten bei den Volkschören, auch die Oboen d'amore waren nach Vorschrift verwendet. Als Gesamtleistung des Chores steht fest, daß Prof. Otto Richter den tonmalerischen und dramatischen Anforderungen der Musik Bachs unter geschickter Verwendung aller notwendigen dynamischen Schattierungen glänzend gerecht wurde, die Deklamation des Massenchors und die musikalische Sicherheit und Feinheit war vorbildlich. Zu rühmen sind

die Solisten insgesamt. Da erfreute und erbaute wieder Friedrich Plaschke von der Staatsoper durch die geradezu ideale Wiedergabe der Partie des Christus, ebenso Enderlein als Evangelist. Die Sopranpartie hatte für die erkrankte Liesel von Schuch Frl. Thilde Walther aus Darmstadt übernommen, in der man eine im Bach-Stil vorzüglich erfahrene, sicher singende Künstlerin mit schöner klangvoller Stimme kennen lernte, die keinen Wunsch offen ließ. Die Altpartie wurde von Frl. Marta Oppermann gut und sicher durchgeführt, ebenso die kleineren Tenorpartien von Martin Otto und die Baßpartien von G. Zottmayr. Die Instrumentalsolisten waren Erhard Heyde (Violine), Hermann Jung (Flöte) und O. Schubert (Oboe). Die Cembalopartie spielte Dr. Chitz am Flügel und die Orgel der unvergleichliche Meister Bernhard Pfannstiehl mit ausgezeichneter Registrierung. Das Philharmonische Orchester und der Knabenchor der Städtischen Oberrealschule unter Führung von Alfred Poehler leisteten Vorzügliches. E. K.

*

M.-Gladbach. Eine stattliche Anzahl von Konzerten füllte auch die zweite Winterhälfte aus. In den Cäcilia-Konzerten bewährte sich Josef Szigeti wiederum als hervorragender Geiger mit Brahms' Violinkonzert und Bachs Chaconne. Der Cäcilienchor im Verein mit dem städtischen Orchester brachte nach liebevollster Vorbereitung unter Gelbke das überaus schwere Werk: Ein Marienleben von v. Othegraven, wobei die Leistungen beider Solisten: Annemarie Lenzberg (Düsseldorf) und Dr. Ligniez (Frankfurt) hohe Anerkennung verdienen. Mit Recht bedeutet die dreimalige ausgezeichnete Aufführung — die dem anwesenden Komponisten reiche Ehrungen einbrachte — ein Ereignis. Eine zahlreiche Zuhörerschaft war vorher von Dr. Unger (Köln) in das Werk eingeführt worden. — In den Symphonie-Konzerten bot Gelbke ebenfalls viel Schönes mit Schuberts C dur-Symphonie, Rich. Strauß' Aus Italien, Schillings' Hexenlied und Regers Balletsuite. Weiter wurden dem Publikum interessante neue Orchesterwerke von Anton, Bückmann und Peeters vermittelt. Mit seinen effektvollen Variationen für Orgel und Orchester sowie in Kloses Präludium und Doppelfuge führte sich Gerard Bunk hier als hervorragender Orgelspieler ein. Die Essener Cellistin, Lotte Hegyesi, vermittelte d'Alberts Cellokonzert in feiner Weise, dahingegen war Klara Treitschke (Berlin) mit Beethovens e moll-Klavierkonzert durchaus nicht glücklich, man konnte sich nicht von dem Eindruck freihalten, daß die Pianistin dem Stoffe nicht gewachsen war. Ergreifend schön sang die nach Hamburg verpflichtete erste Altistin der Krefelder Oper, Maria Olzewska, Mahlers Kindertotenlieder und bekundete sich somit auch als feine Konzertsängerin. In einem Klavierabend wurde Frieda Kwast-Hodapp gefeiert, und warme Aufnahme fand auch das Bandler-Quartett (Hamburg). Mit hoher Befriedigung darf Gelbke auf seine verdienstvolle Arbeit zurückschauen und des Dankes aller Musikalischen unserer Stadt sich versichert halten. Max Klöpfel.



Mathilde Mallinger
als „Evchen" in Wagners „Meistersinger" am 21. Juni 1868.

*

Ulm. (Winter 1919/20.) Dem Ulmer Musikleben die nötige Einheitlichkeit und Geschlossenheit zu geben, hat sich voriges Jahr hier aus Vertretern aller musikpflegenden Vereine und von Musikfreunden unter dem Vorsitz von Amtsrichter Bames ein Musikausschuß gebildet. Um dem sich erst aufbauenden Philharmonischen Orchester guten Boden zu schaffen, hat der Ausschuß unter städtischer Unterstützung vier Symphoniekonzerte ausgeschrieben, von denen bis jetzt zwei veranstaltet wurden, ein Haydn-Mozart-Abend mit dem Solisten Berber und ein Beethoven-Abend mit Pauer als Solist. Geleitet wurden diese Konzerte trefflich durch Musikdirektor Hahn. Durch Anregung des Musikausschusses und durch Zusammenwirken aller hiesigen gemischten Chöre und Männerchöre kam ein Weihnachtskonzert unter Musikdirektor Hahns Leitung zustande, der in seiner ganzen Durchführung ein künstlerisches Erlebnis wurde. — Die Liedertafel bot zwei Solistenabende, einen Liederabend von Gretel Stückgold und ein Konzert des Wendling-Quartetts. Unter den Aufführungen des nach den Kriegsverhältnissen sich wieder festigenden Chores sind mit Achtung zu erwähnen als örtliche Neuheit Bruckners „Mitternacht" unter Pembaurs solistischer Mitwirkung (der mit Liszt und Weismann stürmischen Erfolg errang), dann Choraufführungen mit Orchester, unter denen Rinaldo von Brahms unter Ritters ausgezeichneter Mitwirkung zu nennen ist. Der unermüdliche Leiter der Liedertafel, Musikdirektor Hahn, hat aus Vereinsmitgliedern ein Orchester zusammengestellt, das bei seinem ersten öffentlichen Auftreten guten Erfolg hatte. Gemeinsam mit dem Verein für klassische Kirchenmusik, dessen Leiter nun auch Herr Hahn ist und der am Karfreitag in einer fein gelungenen Passionsaufführung als Hauptstück das Mozart-Requiem bot, hat die Liedertafel das Requiem von Brahms aufgeführt, eine sehr glückliche Leistung. Es fand eine Wiederholung als Volkskonzert. Außer diesem fanden noch drei Volkskonzerte statt, die gut organisiert sind, ein stilvolles Programm haben und starken Zuspruch finden, ein Liederabend des Stuttgarter Vokalquartetts (Tester, Diestel, Ackermann, Feuerlein), ein Volkssymphoniekonzert (mit Rhoda v. Glehn als guter Gesangssolistin) und ein Liederabend des Karlsruher Vokalquartetts Schaad-Egler mit den eigenwüchsigen, eindrucksvollen Kompositionen von Löns-Liedern dieser beiden Herren. — Von den Zykluskonzerten einer Münchener Gesellschaft steht aus der Reihe vor Weihnachten der Hoffmann-Onegin-Abend noch immer aus. Unter den anderen hat guten Eindruck hinterlassen das Berber-Quartett (u. a. Cäsar-Franck-Quartett) und der Liederabend Erb. M. H.

*

Wien. Spät genug hat sich die Volksoper zur zweiten Neuaufführung dieser Spielzeit entschlossen: „Der Goldschmied von Toledo" von Karl Georg Zwerenz nach E. T. A. Hoffmann. Musik von Jacques Offenbach, bearbeitet von Julius Stern und Alfred Zamara. Mit anderen Worten: die alte renommierte Firma Hoffmann-Offenbach von einer G. m. b. H. übernommen behufs Exploitierung angeblich goldhaltiger Musikgruben. Die seltsamste Mischung von Raffinement und Ungeschick charakterisiert die textliche wie die musikalische Arbeit. Kein Zweifel, daß ganz, ganz von ferne ein schwacher Hauch von Hoffmanns unsterblichem Geiste über dem dämonischen (vielmehr nach dem bessernden Wunsche des Verfassers „pathologischen") Goldschmied schwebt, der seinen Perlen zuliebe ihre Käufer ermordet und das am Schlusse des ersten Aktes so unheimlich effektvoll besorgt. Wie unnötig aber die kaum angedeutete, nirgends mehr fortgesetzte Liebesaffäre des Vorspiels, wie kindisch die an den Haaren herbeigezogene Verwechslungskomödie, die mit vertauschten Kleidern einen tragischen Irrtum begründen und den Wahnsinnigen zum Mord an der eigenen Tochter zwingen muß! Und vor allem, wie bodenlos leichtfertig die Textbehandlung, die sich um die Musik nur gerade soviel kümmert, daß für jede Note irgend eine Silbe verfügbar sei, egal welche, und es unbegreiflich erscheinen läßt, daß solche Verstöße gegen den Sinn der Deklamation, die mit einem Federstrich zu beheben wären, überhaupt möglich sind. Was ließe sich dazu alles zitieren! — Musik von Offenbach. Richtiger: auch von Offenbach. Gewiß nicht von dem Offenbach, dem Hoffmann Erzähler war. Alle Versicherungen von dem Märchenfunde einer unvollendeten Oper werden mir den Zweifel nicht rauben, daß eine einzige Szene, ja eine Einlage, wenn man will, zu einer unvollendeten Oper ausgedeutet werden könne. Zweifel, die um so berechtigter erscheinen, als man genauere Angaben über Art und Umfang des Vorgefundenen, Andeutungen über Herkunft des Hinzugefügten vollkommen vermissen muß und mich mein musikalischer Instinkt jämmerlich im Stiche ließe, wenn Stücke wie die Studentenserenade wirklich originaler Offenbach wären. Es wäre denn, er hätte hier den Geist der heutigen Wiener Operette, im Innersten bestürzt, vorausgeahnt. Daß die Instrumentation die unnachahmliche Leichtigkeit und Transparenz des Vorbildes nicht erreicht, daraus soll den übrigens für den Theatereffekt keineswegs unbegabten Bearbeitern kein Vorwurf erwachsen. Dieser Effekt war nicht unbedeutend und entschuldigt ein Unternehmen, das ich persönlich freilich durch eine intensivere Pflege Offenbachs, wie er wirklich ist, ersetzt zu sehen wünschte. Wer weiß, wessen sich seine Nachfahren zu versehen hätten, wenn der Wiedererstandene ein zweiter Goldschmied, seine Perlen von ihnen forderte. . . . Die Aufführung, für die Herr Weingartner sich liebevoll einsetzte, war überaus gelungen, besonders in den Vertretern der Hauptrollen, den Herren Fleischer und Pacher, den Damen Rantzau und Debitzka. — Auch die Mühlen der Staatsoper mahlen langsam. Endlich, nach Mühen und Krämpfen und Widrigkeiten aller Art, war das große Ereignis da, die erste Aufführung der „Gezeichneten", die erste Wiener Aufführung einer Schrekerschen Oper überhaupt (sieht man von dem rasch und nicht ohne Verschulden der damaligen Opernleitung verstummten „Spielwerk" ab), und — sein erster Wiener Erfolg. Sehr lehrreich war mir die Erfahrung, daß das Publikum, das bessere versteht sich, nicht das auch hier wuchernde, wucherische Verdienergesindel, vielfach williger auf die Intentionen dieses schwierigen und anspruchsvollen Werkes einging, dessen Inhalt ich nach den zahlreichen deutschen Aufführungen als bekannt voraussetzen darf, als ein Teil der Berufskritik. Dort hielt man sich mehr an die sicht- und hörbaren Vorzüge, hier mehr an die Schwächen. Nun, diese Schwächen sind mir gewiß nicht minder klar, und um so klarer, als sie hauptsächlich dramatisch-technische sind und gerade von der Bühne her stärker auffallen. Sie beruhen im wesentlichen darauf, daß, in der Absicht, ein möglichst vielfarbiges Renaissancebild zu geben, die auf die Dreiheit der Hauptpersonen gestellte Handlung durch Nebensachen und -typen verwirrt, unterbrochen, ja gehemmt wird. Die erst im letzten Akt als Kronzeugin erscheinende Ginlosa, deren persönliches Schicksal uns so wenig berührt wie das von hundert anderen unbekannten Verführten, interessiert nicht mehr als das bloß in diesem Zusammenhang notwendige Paar Pietro-Martuccia, das schon im ersten Akt und besonders störend im Elysium-Bild die Einheitlichkeit der Stimmung unterbricht und auch in den Auseinandersetzungen der Edlen ungebührlich viel Raum einnimmt.

So ist auch der Konflikt politischer Natur zu wichtig geworden und ein ähnlicher Zustand von Zwiespältigkeit geschaffen wie der, der den zweiten Akt „Palestrina“ kennzeichnet. Wenig dramatisch empfunden sind schließlich auch die bloß psychologische Entwicklung enthüllenden Gespräche Carlotta-Herzog und Alviano-Podestá im dritten Akt, die gerade in einer Umgebung, die dem Auge nicht weniger schenkt als dem Ohr, die eindringliche Geste vollkommen vermissen lassen. Auffallend genug, daß diesen textlich schwächeren Partien teilweise auch etwas weniger inspirierte Musik koordiniert ist. Aber welch außerordentlicher Schwung beflügelt sie sofort wieder, wenn sie die Nähe der „Gezeichneten“ spürt. In der Gestaltung dieser seelisch merkwürdigen, menschlich ergreifenden Tragödie hat sich Schreker als ein großer Meister erwiesen. Unbeschreiblich der Zauber der mit vollkommenster psychologischer Feinheit geführten großen Atelier-Szene, die unter konventionellem Plauderton in wie Carlotta seelenmalender Musik das Fieber verdrängter Sehnsüchte erschütternd ahnen läßt, unerhört die Klangwunder, die aus dem Elysium-Akt ein Bild von betörend m und unvergeßlichem Reiz machen. Der hinreißende Klang dieses einzigartigen Orchesters ist aber keineswegs der alleinige Gewinn aus einer Musik, die bereits mit den ersten Takten des Vorspiels jeden, der noch zu hören weiß, rettungslos gefangen nimmt und hier schon drei Grundphänomene ihres Seins enthüllt: Neben einer noch nicht gekannten Differenzierung des Kolorits ihre harmonische Unbestimmtheit (D dur—b moll), die dennoch tonal (D dur) determiniert ist — (gleichsam als langsame Akkordtriller zu deuten) — und in der sehnsüchtig aufstrebenden Cello-Kantilene Alvianos ihre eigenartige melodische Wärme, die auch überall der Singstimme die Vorherrschaft sichert und selbst den Sprechgesang vor der Gefahr schützt, wie eine belanglose Nebenstimme überflüssig zu erscheinen. Gewaltig zeigt sich auch die Kunst des Aufbaus und ein architektonisches Meisterstück ist dieser ganze dritte Akt, der, mit einsamen Pan-Flöten anhebend, über ein sehnsüchtiges, zum höchsten Orgasmus anschwellendes Notturno nach dem düstern Einschnitt der Gerichtsszene zum ergreifendsten tragischen Ausklang geführt, eine einzige grandiose Steigerung bedeutet. Hier, wie in der Atelier-Szene, findet sich Bild und Wort und Klang zu einem Gesamteindruck, der viel zu intensiv ist, als daß er so bald entschwinden könnte. Darauf gründet sich auch meine Ueberzeugung, daß die „Gezeichneten“ in Schrekers Gesamtwerk, so wie er selbst in der Entwicklung der deutschen Oper ihren Rang ·ehaupten werden. Das scheint auch der stürmische Erfolg zu bestätigen, der sich in der zweiten, von Schreker selbst vorbildlich geleiteten Aufführung wiederholte, und gewiß nicht bloß der Darstellung galt. Sie war — wenn auch im Szenischen nicht überall einwandfrei, und besonders unerwünscht deutlich im Bacchanale —, sehenswert durch Rollers Ausstattung, höre swert dank einem immer noch unübertrefflichen, von Schalk begeistert geführten Orchester und beides zugleich dank einem Trifolium, wie es heute kaum eine zweite deutsche Bühne besitzen dürfte: dem Tamave Duhans, der Carlotta der Jeritza, dem Alviano Zieglers. Sie gaben dem Dichter, was des Dichters, dem Musiker, was des Musikers ist: sie verwirklichten restlos die geniale Vision eines großen Künstlers.

Dr. *Rud. Steph. Hoffmann.*

Kunst und Künstler

— Einen *Aufruf an Deutschlands Musiker und Musikfreunde* veröffentlicht ein Hilfsausschuß, dem u. a. Abendroth, Ansorge, P. Bender, Ad. Busch, K. Flesch, W. Furtwängler, S. v. Hausegger, H. Kretzschmar, M. Pauer, M. Schillings, Fr. Schreker, G. Schumann, R. Strauß, L. Wüllner, der H. Pfitzner-Verein in München angehören. Wir geben seinen Wortlaut mit der Mitteilung bekannt, daß die Sammlung von Geldspenden in Preußen vom Staatskommissar für die Regelung der Kriegswohlfahrtspflege am 29. März zu dem im Aufrufe genannten Zwecke gestattet worden ist: Deutsche Musik, das edelste Kulturgut, der gesamten zivilisierten Welt unentbehrlich, ist in ihrem Heimatlande durch Not bedroht. Die Wurzeln unseres Musiklebens sind durch die Vernichtung deutschen Wohlstandes, durch die drückende Schwere der wirtschaftlichen Verhältnisse gefährdet. Deutsche Musik, bisher der Stolz der Nation und eines der überzeugendsten Dokumente unserer Kulturkraft, wird berufen sein, die zerrissenen Fäden mit dem Auslande wieder anzuknüpfen. Wenn wir aber unser Musikleben als werbende Kulturmacht schützen wollen, dann muß es vor allem im eigenen Lande gesund erhalten werden. Es gilt, alle Kräfte aufzubieten, um der in den Groß- und noch mehr in den Provinzstädten gefährdeten ernsten Musikpflege Mittel zum weiteren Leben zuzuführen, und die Gefahr des Verdorrens der schöpferischen Tätigkeit zu bannen. Denn die ungeheuer gesteigerten Aufführungs- und Materialkosten machen die Aufführung neuer Werke vielfach unmöglich. Es gilt weiter, dem vielfach darbenden deutschen Musiker in Fällen dringender Not persönlich zu helfen. Es gilt schließlich, der durch Rückgang des ernsten Musiklebens immer weiter um sich greifenden Geschmacksverderbnis, der durch Kino und minderwertige Operette begünstigten Verflachung des Gefühlslebens weiter Volkskreise und damit der Verrohung unserer sittlichen Kräfte vorzubeugen! Staat und Stadt haben wohl Verständnis für die Notwendigkeit, unser Musikleben auf der bisherigen Höhe zu erhalten, aber nicht die notwendigen Mittel. Hier muß die Selbsthilfe und Opferwilligkeit nicht nur der musiktreibenden und am Musikleben unmittelbar interessierten Volksteile, sondern aller derjenigen Kreise einsetzen, die in der Erhaltung und Auswirkung unserer Geisteskraft eine der wichtigsten Quellen für unsere Wiedergeburt erblicken. Darum wenden sich die Unterzeichneten (s. o.) an die Oeffentlichkeit mit der dringenden Bitte, ein Unternehmen zu stützen, das zu dem ausschließlichen Zweck ins Werk gesetzt wurde, die hier nur angedeuteten weit umfassenden Kulturaufgaben zu verwirklichen. Das zunächst von einem engeren Arbeitsausschuß begründete und durch das unterzeichnete Gesamtkomitee vertretene „*Hilfswerk zur Förderung deutscher Musik und Musiker*“ will sich in den Dienst der Aufgabe stellen, das deutsche Musikleben auf seiner derzeitigen Höhe zu erhalten. Angesichts der Wichtigkeit und des Umfanges der notwendig werdenden Unterstützungen rechnen wir nicht nur mit einmaligen Zuwendungen, sondern mit festen jährlichen Beisteuern. Ueber die Art der Verteilung wird die Oeffentlichkeit unterrichtet werden. Mitteilungen über die Entwicklung und die geschäftliche Handhabung des Hilfswerks werden, außer in der Tagespresse, in der mit den geschäftlichen Obliegenheiten betrauten „*Allgemeinen Musikzeitung*“, Berlin W 62, Schillstraße 9, veröffentlicht werden. Dorthin sind unter der Aufschrift „Allgemeine Musikzeitung, Abteilung Hilfswerk“ Anfragen, Zuschriften und Geldüberweisungen zu richten. Spenden nehmen außerdem die Mitglieder des Arbeitsausschusses entgegen. Die „Allgemeine Musikzeitung“ wird über die erfolgten Zuwendungen öffentlich Quittung erteilen.

— Ueber das *Preisausschreiben* der Frau F. S. Coolidge in Pittsfield in den Vereinigten Staaten im Werte von 1000 Dollars für das beste, noch nicht aufgeführte Streichquartett werden jetzt erst Einzelheiten mitgeteilt. An dem Wettbewerb können sich Musiker aller Nationen beteiligen. Der Einreichungstermin schließt mit 1. August 1920. Der Komponist der Preiskomposition hat Frau Coolidge den Besitz der eingesandten Abschrift zu überlassen und ihr auch für vier Monate nach der Zuerkennung des Preises die absolute Verfügung über alle Aufführungsrechte einzuräumen. Die mit Kennwort zu versehenden (Name und Adresse muß der beigefügte Briefumschlag enthalten) Manuskripte sind zu senden an Hugo Kortschak, Wolfsohn Musical Bureau, I. West 34. Street, New York City, U.S.A. (nach dem 1. Juli Berkshire Music Colony, South Mountain, Pittsfield, Mass., U.S.A.).

— Zwischen der Berliner Staatsoper und der Königlichen Oper im Haag sollen Verhandlungen über Gastaufführungen im *Haag* schweben.

— Als Gäste der *Sommeroper* des Berliner Wallner-Theaters sind außer H. Jadlowker in Aussicht genommen: H. Knote, Otto Wolf, Feinhals, P. Bender, L. Slezak, F. Plaschke, W. Soomer, B. Morena, M. Ivogün, H. Forti, Fr. Hempel, Mel. Kurt, Hermine Bosetti u. a. m. Daß Frida Hempel verpflichtet wurde, ist ein unerhörter Skandal. Haben denn die Berliner vergessen, in welch niedriger Weise die Dame Deutschland während des Krieges beschimpft hat?

— Das in *Nürnberg* stattfindende *Schubert-Fest* wird in Würzburg und Bamberg in gleicher Besetzung wiederholt werden.

— Nachdem die Stadt *Rudolstadt* das Landesorchester sowie das ehemalige Fürstliche Theater in städtische Regie übernommen hatte, ist nunmehr auch der von Musikdirektor Ernst *Wollong* im Jahre 1912 gegründete Oratorienchor „Vereinigung für klassische Chormusik“, welcher sich außer den großen Choraufführungen auch durch häufige Mitwirkung in den „Deutschen Musikabenden“ (Historische Kammerkonzerte mit einführenden Vorträgen und Einheitsprogrammen) und in den historischen Kirchenkonzerten seines Leiters um das Musikleben verdient gemacht hat, als *Städtischer Oratorienchor* in die Verwaltung und Unterstützung der Stadt genommen worden, wodurch ein gemeinsames Arbeiten mit dem Orchester ermöglicht wird. — *Ein nachahmenswertes Beispiel!* Chöre, welche ohne Vereinscharakter zu tragen sich lediglich der Pflege erstklassiger Chormusik widmen, sollten zur Erreichung ihrer künstlerischen Ziele viel mehr noch, als das der Fall ist, die Unterstützung der Behörden finden. Die kleine Stadt ist damit vielen größeren Städten in der öffentlichen Kunstpflege vorbildlich vorangegangen.

— Das *Mainzer* Kunstleben steht vor einer weittragenden Reformierung, die sich unter der Aegide der Stadtverwaltung vollziehen soll. Es ist eine neue Vereinigung für Kunst und Literatur ins Leben gerufen worden. Man will u. a. durch Ausstellungen auch die in Mainz bodenständige Kunst pflegen. Ferner soll zum Herbst eine städtische *Musikhochschule* erstehen. Die Stadt hat das Schumachersche Konservatorium (Direktor Voß) erworben und will die neue Schule, die der Leitung einer erstklassigen Kraft anvertraut werden soll, darin unterbringen. Von privater Seite sind namhafte Mittel als Stiftungen in Aussicht gestellt.

— Das Berliner *Philharmonische Orchester* unter Leitung von Artur *Nikisch* wird Mitte Mai in *Kopenhagen* drei Festkonzerte veranstalten. Dies ist nach dem Kriege das erste deutsche musikalische Unternehmen großen Stiles, das versucht, die große Kluft zwischen Deutschland und den anderen Völkern zu überbrücken.

— Ein *Bruckner-Fest* veranstaltet die Krefelder Konzertgesellschaft vom 19.—22. Juni d. J. Die Leitung hat städtischer Musikdirektor Dr. Rudolf *Siegel*. Zur Aufführung gelangen die VI., VII., VIII. und IX. Symphonie, das Streichquintett, die f moll-Messe und der 150. Psalm.

— Unter dem Ehrenvorsitz des Philosophen und Reger-Freundes *Eucken* wurde in *Jena* eine *akademisch-musikalische Gesellschaft* zur Pflege guter Musik begründet.

— Ein eigenes *Symphonieorchester für das Saarland* soll in Saarbrücken als Konkurrenzunternehmen für das Landes-Symphonieorchester für Pfalz und Saarland ins Leben treten, um hauptsächlich volkstümliche Aufführungen zu veranstalten.

— Das beabsichtigte *deutsch-italienische Austausch-Gastspiel*, das deutsche Wagner-Sänger nach Italien senden und italienische Künstler nach Berlin berufen will, nähert sich der Verwirk-

lichung. Das Ministerium des Aeußern soll das Unternehmen im Entwurf gebilligt und ihm wirtschaftliche Unterstützung zugesagt haben. Auch auf italienischer Seite wird dem Austausch-Gastspiel staatliche Förderung zugesagt.

— Im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig wurde eine Richard-Wagner-Ausstellung eröffnet: es handelt sich dabei um die im September vorigen Jahres von dem verstorbenen Hamburger Kaufmann Rudolf E. Hagedorn für die Stadt Leipzig erworbene Sammlung. Sie besteht aus Bildern, Handschriften, Musikalien, Medaillen usw. und ist besonders wertvoll, weil sie eine überaus reiche Wagner-Bibliothek aufweist. Als Führer durch die Ausstellung dient eine Schrift des Museumsassistenten Dr. W. Lange. Als ein neueres Werk ist der Ausstellung die soeben vollendete, bedeutende Wagner-Büste des Leipziger Bildhauers Rudolph Saudek beigegeben.

— Der Schweizerische Tonkünstlerverein hält vom 29.—31. Mai in Zürich seine 21. Tagung ab. Das Festprogramm weist u. a. die Uraufführung des Mimodramas Arambel von P. Maurice im Stadttheater auf.

— Auf Grund des Altersgesetzes scheiden die Professoren Engelbert Humperdinck und Heinrich Barth am 1. Oktober d. J. aus dem Lehrkörper der Berliner staatlichen Hochschule aus. Barth versieht sein Amt noch in voller Frische. Es geht das Gerücht, die Regierung habe ihm seine Dienstentlassung in brüskester Form mitgeteilt. Hoffentlich bewahrheitet es sich nicht. Auch Adolf Busch legt sein Amt als Lehrer an der Hochschule am 1. August nieder. Privaten, jedoch unkontrollierbaren Nachrichten zufolge steht dieser bedauerliche Entschluß des genialen Geigers im Zusammenhange mit Fr. Schrekers Berufung als Leiter der Anstalt.

— Der ausgezeichnete Baritonist der Berliner Staatsoper Heinrich Schlusnus soll auf Antrag des Generalintendanten v. Schillings für kontraktbrüchig erklärt werden. Der Antrag ist beim Deutschen Bühnenverein anhängig gemacht worden; das Urteil steht noch aus.

— Der Musikhistoriker und Privatdozent an der Berliner Universität, Dr. phil. Georg Schünemann, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl der Musikwissenschaft in Heidelberg erhalten.

— Das Berliner Künstlerpaar Prof. Lafont und Laura Helbling-Lafont hat von der Stadt Kolberg die Einladung erhalten, im Juli vier städtische Kammermusikkonzerte zu geben.

— R. Strauß hat sein Amt als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Berliner Hochschule niedergelegt. Der Verlust für diese ist nicht eben groß, da Strauß seinen Unterricht, der nur wenigen Schülern zugute kam, meistens in Garmisch ausgeübt hat.

— Die Berliner Staatsoper hat mit R. Strauß ein Abkommen getroffen, nach dem dieser nach Rückkehr von seiner Südamerikareise eine Reihe von eigenen Werken und einige von der Staatsoper zu veranstaltende Konzerte leiten soll.

— Wilhelm Furtwängler ist von dem Orchester der Berliner Staatsoper einstimmig zum Dirigenten der Symphoniekonzerte als Nachfolger von R. Strauß gewählt worden.

— Adolf Göttmann, der um die Interessen des Tonkünstler- und Musiklehrerstandes hochverdiente Leiter des Berliner Tonkünstler-Vereins, hat nach 25jähriger ehrenamtlicher Tätigkeit den Vorsitz niedergelegt. An seine Stelle ist der Komponist Arnold Ebel getreten.

— Kammersänger Otto Helgers, der bekannte Bassist des Stuttgarter Landestheaters, wurde der Berliner Staatsoper verpflichtet.

— Als Nachfolger des verstorbenen Dortmunder städtischen Musikdirektors Georg Hüttner ist der Leiter der Königsberger Symphoniekonzerte Prof. Wilhelm Sieben berufen worden.

— Der junge Pianist Claudio Arrau, der kürzlich in Skandinavien lebhaft gefeiert wurde, trat eine fünf Monate umfassende Konzertreise nach Südamerika an.

— Prof. E. Wendel (Bremen) errang in Rom mit dem Augustinum-Orchester beispiellosen Erfolg, indem er als erster deutscher Dirigent nach dem Kriege Werke von Beethoven, Brahms und Wagner vorführte.

— Willem Mengelberg, der mit Ende dieser Konzertzeit von der Leitung der Frankfurter Museumsgesellschaft und des Cäcilien-Vereins, die er seit 1907 mit größtem Erfolge innehatte, zurücktritt, erhielt wegen seiner hervorragenden Verdienste um das Frankfurter Musikleben vom Magistrat die Silberplakette der Stadt Frankfurt mit einer besonderen Ehrenurkunde.

— Der bis jetzt in Zürich ansässige Geigenkünstler Florizel v. Reuter übersiedelt demnächst nach Berlin und wird mit Anton Hekking eine Kammermusikvereinigung begründen.

— Der junge Kölner Geigenvirtuose Maurits van den Berg wurde Erster Konzertmeister der Berliner Philharmoniker.

— Der Stuttgarter Bariton Felix Fleischer will die Bühne verlassen, um sich ganz dem Konzertgesange zu widmen.

— Der hochverdiente Förderer der neuen Musik, Kapellmeister Heinrich Laber in Gera, ist zum Professor ernannt worden.

— Musikdirektor R. Hoffmann, der Bundeschormeister des Westfälischen Provinzial-Sängerbundes, Dirigent des Lehrergesangvereins Dortmund und des M.-G.-V. Schlägel und Eisen, Bochum, erhielt für seine Tätigkeit als Dirigent und Komponist im Dienste der Kriegshilfe das Verdienstkreuz.

— Luise Schatt, eine bekannte Mannheimer Pianistin, spielte kürzlich eine von Beethoven selbst herrührende Uebertragung seines Violinkonzertes für Klavier in einem der volkstümlichen Symphoniekonzerte im Rosengarten und fand stärksten Beifall.

— Prof. A. Schattschneider (Görlitz) ist an die Mannheimer Hochschule für Musik berufen worden.

— Georg Darmstadt, der frühere Konzertmeister des Hamburger Philharmonischen Orchesters, ist zum Ersten Opernkapellmeister in Würzburg und zum Leiter der dortigen Symphoniekonzerte ernannt worden.

— Wie wir vernehmen, wird beabsichtigt, Ferr. Busoni als Nachfolger Fr. Schrekers für die Wiener Staatsakademie zu gewinnen.

— In Wien besteht die Absicht, neben Löwe und Furtwängler auch Arnold Schönberg als Dirigenten für das Symphonieorchester zu verpflichten.

— Das Rosé-Quartett hat in Spanien großen Beifall gefunden. Aber seine Schönberg-Vorträge haben die Spanier entschieden abgelehnt.

— In Wien hat sich ein Bruckner-Bund junger begeisterter Menschen gebildet. Bravo!

— Die Liedertafel St. Gallen hat Prof. G. Baldamus als Dirigenten an ihre Spitze berufen.

— Der französische Meistergeiger Henri Marteau, 1908 Joachims Nachfolger in Berlin, will die schwedische Staatsangehörigkeit erwerben.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Die ehemalige preußische Kammersängerin Mathilde Mallinger ist in Berlin im Alter von 73 Jahren gestorben. Sie wurde am 16. Februar 1847 in Agram geboren und erhielt an den Konservatorien zu Prag und Wien ihre Ausbildung im Gesange durch Gordigniani, Vogl und Lewy. Im Jahre 1866 betrat sie im Münchener Hoftheater als Norma zum ersten Male die Bühne. Sie sang bei der Uraufführung der „Meistersinger" (1868) die Eva. Ein Jahr vorher war sie zuerst mit Wagner zusammengetroffen. Die große Künstlerin hat darüber in ihren Erinnerungen allerlei Bedeutsames mitzuteilen gewußt. In der Darstellung Wagnerscher jugendlicher Frauengestalten feierte sie ihre größten Triumphe. Von 1871 bis 1882 gehörte sie der Berliner Hofbühne als eine gefeierte Größe an, um sich nach ihrem Austritte vorwiegend als Gesangslehrerin am Eichbergschen Konservatorium zu betätigen. Frau Mallinger war seit 1869 mit einem Baron v. Schimmelpfennig vermählt.

— Prof. Adolph Schulze, Mitglied des Senats der Akademie der Künste in Berlin und Begründer der Gesangsklasse an der akademischen Hochschule in Berlin, ist, 85 Jahre alt, in Jena gestorben. Schulze wurde am 13. April 1835 in Mannhagen bei Mölln geboren, war anfangs Schullehrer, studierte aber u. a. bei Garcia in London und ließ sich 1864 als Gesangspädagoge und Sänger in Hamburg nieder, bis er 1874 nach Berlin berufen wurde. Seit 1910 lebte Schulze im Ruhestande.

— Der Liederkomponist Karl Bohm, geboren am 11. September 1844, ist in Berlin, seiner Heimatstadt, im Alter von 76 Jahren gestorben. Seine Lieder sind im bürgerlich-handwerkerlichen Stile gehalten. Bohm hat auch Operetten und Chöre geschrieben und war eine Zeitlang als Pianist bekannt.

— In Leipzig starb der Inhaber der bekannten Musikalien- und Kommissionsbuchhandlung Robert Forberg im Alter von nahezu 60 Jahren.

— Aus Dresden wird der Tod des Pianofortefabrikanten Franz Lindner (bekannt als Erfinder einer ausgezeichneten Repetitionsmechanik für Pianos) gemeldet.

Erst- und Neuaufführungen

— „Wenn Frauen träumen", ein musikalisches Lustspiel von Edgar Istel, ging in der Berliner Komischen Oper mit gutem Erfolg in Szene.

— Im Gothaer Landestheater kam Mozarts „Entführung" in neuer Fassung heraus. Der Intendant Kurt Strickrodt hat das Werk einer Bearbeitung unterzogen, die den Text zusammenzieht und zugleich Verwandlungen überflüssig macht, aber die Musik unangetastet läßt. Die Wirkung der Aufführung unter der Leitung von Kapellmeister Trinius war eine gute.

— Die deutsche Uraufführung einer Oper von G. Fr. Händel unter Mitwirkung erster deutscher Gesangskräfte aus Berlin, Leipzig, Basel usw. ist vom Göttinger Universitätsbund am 26., 28., 29. Juni dieses Jahres auf der Bühne des dortigen Stadttheaters geplant. Bei der Wiedererweckung der Oper „Rodelinde" (1725 für London komponiert) handelt es sich um weit mehr als ein bloßes historisches Experiment. Unter dem Gesichtspunkt, daß dieses menschlich tief ergreifende Bühnenwerk durchaus der modernen Menschheit gehört, sind denn auch die Bühnenbilder von dem bekannten Architekten Paul Thiersch (Halle) entworfen. Schon heute steht fest, daß führende Theater im Reich in der Folge das hier gegebene Beispiel aufgreifen und dergestalt allmählich auch die andern bis heute so gut wie unbekannt gebliebenen Werke des großen Musikdramatikers in ihren ständigen Spielplan aufnehmen werden. (Es kann sein, daß unsere Theater aus Not zu solchem Entschlusse, der dann vielleicht auch Gluck zugute kommen könnte, gelangen werden, aus rein künstlerischen Gesichtspunkten schwerlich. Und — bei aller Verehrung für Händel sei es gesagt — viele seiner Opern auf der modernen Bühne zu sehen — der Gedanke ist im Ernste doch kaum auszudenken! Das ist bei Gluck etwas ganz anderes, obwohl auch hier erst bestimmte Vorbedingungen für sein volles Verständnis im Publikum erfüllt werden müßten. D. Schr.)

— H. Wolfs melodienschwere Oper „Der Corregidor“ fand im Münchener Nationaltheater begeisterte Aufnahme. Werden nun Berlin, Stuttgart usw. folgen, dem herrlichen Werke den gebührenden Ehrenplatz im Spielplane zu geben?

— W. Maukes Oper „König Laurins Rosengarten“ wird in Braunschweig nunmehr zur Uraufführung vorbereitet.

— Der Spielplan der Frankfurter Oper sieht für die nächste Zeit u. a. die (schon längst beabsichtigte) Uraufführung der vom verstorbenen Rudi Stephan hinterlassenen Oper „Die ersten Menschen“ sowie Neueinstudierungen der „Elektra“ und der „Euryanthe“ (in der Münchener Einrichtung) vor.

— Leo Blech hat eine Operette, „Die Strohwitwe“, vollendet, deren Textbuch von August Neidhardt, dem Verfasser des „Schwarzwaldmädels“, herrührt. Sie soll am Hamburger Stadttheater ihre Uraufführung finden.

— Der Allgemeine Deutsche Musikverein begeht in den Tagen vom 9. bis 12. Juni in Weimar sein 50. Tonkünstlerfest. Es finden zwei Orchester- und zwei Kammerkonzerte unter Mitwirkung hervorragender Solisten statt. An neuen Werken werden aufgeführt: eine Symphonie von Ed. Erdmann; E. T. A. Hoffmann, Ouvertüre von O. Besch; Vier ländliche Szenen von H. Unger; ein Vorspiel von H. Grabner; Totentanz von G. Kiessig; Fünf Orchesterstücke von A. Schönberg; Drei Abendstimmungsbilder von B. Weigl; Gesänge mit Orchester von J. L. Nicodé und W. Braunfels; Streichquartette von Bodo Wolf, P. Strüver und H. Scherchen; eine Klaviersonate von Jos. Haas. Festdirigent ist Dr. Peter Raabe (Weimar).

— In Bochum beschäftigte sich Musikdirektor Hoffmann, ein Verehrer Franz Liszts, während der letzten Monate mit Forschungen nach dem Manuskript zu Liszts c moll-Messe in der Fassung von Herbeck, der sogenannten 2. Version. Sie waren insofern von Erfolg gekrönt, als der Wiener Männergesangverein aus seinem Archiv eine Kopie der Blasmusikbegleitung und ein Stimmenquartett im Manuskript senden konnte, wonach Rudolf Hoffmann im Geiste des Komponisten die Partitur zusammenstellte. So konnte das bislang in Deutschland unbekannte Werk nach 61jähriger Ruhezeit am Karfreitag in Bochum seine Auferstehung feiern. Der Eindruck, den es hinterließ, war nachhaltig. M. B.

— In Kreuzburg (O.Schl.) brachte der Cäcilien-Verein unter Leitung des Chorrektors Zelder u. a. Hermann Kirchners musikalisches Idyll „Christus am See Genezareth“ für Baritonsolo, Kinder-, Männer-, gemischten Chor und Orchester mit glänzendem Erfolge zur Aufführung.

— In Zwickau gelangte P. Gerhardts geistliche Rhapsodie für Chor, Altsolo, kleines Orchester und Orgel, „Deutsche Passion“, zur Uraufführung.

— Am Rostocker Stadttheater haben in einer der in diesem Winter eingeführten musikalischen und literarischen Morgenfeiern drei Kammermusikwerke: ein Streichquartett G dur „im alten Stil“ von Ludwig Neubeck, ein Klavierquartett von Albert Thierfelder und eine Serenade für Violine, Bratsche und Klarinette von Karl Pistor ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt.

— Die Stuttgarter Madrigalvereinigung, bestehend aus den Damen Keller, Luithlen, Mayer, Gmelin, Rücklos, Hollenberg, Bücheler, den Herren Streißle, Breitling, Conzelmann, Haas, trat unter Leitung von Hermann Keller mit zwei vielbeachteten Konzerten (in der Markuskirche und im Württ. Goethebund) hervor, in denen neben Madrigalen von Hasler und Arnold Mendelssohn (aus Goethes Werther) u. a. Bachs Motette „Jesu, meine Freude“, Chorwerke von Schütz, Hammerschmidt, Mozart geboten wurden. Eine Ballade für Frauenstimmen und Klavier, „Tannkönig“ von Heinr. Rücklos, kam zur Uraufführung.

— Kirchenmusikdirektor Otto Rudnick brachte die wohl seit 1847 nicht mehr gehörte Festmesse in D von Otto Nicolai in der Peter-Paul-Kirche in Liegnitz mit einem neugegründeten Chor und glänzendem Erfolge zu zweimaliger Aufführung. Dem Werke ging einleitend voran ein von Wilhelm Rudnick sen. feinsinnig instrumentiertes Händel-Konzert. Wilhelm Rudnick ist mit der Komposition eines Oratoriums „Johannes der Täufer“ beschäftigt.

— In Weimar hatte die Uraufführung von Hugo Hartungs Konzertouvertüre in D dur starken Erfolg.

— Der Chemnitzer Volkschor brachte unter Leitung von Walter Hänel (Leipzig) in seinem Dritten Konzert, einem Modernen Abend, Werke von Karl Hoyer (Chemnitz), Introduktion und Chaconne für Orchester und Orgel; Dr. Hermann Unger (Köln), Hymnus an das Leben (Verhaeren) für Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel; Richard Wetz (Erfurt), Traumsommernacht (Bierbaum) für Frauenchor und Orchester, und Arnold Winternitz (Hamburg), Die Nachtigall, Märchen von Andersen, mit begleitender Musik für Orchester, zur Aufführung. Solist: Herr Kammersänger Dr. Waldemar Staegemann (Staatsoper Dresden). Für sein I. Herbstkonzert (15. Oktober 1920) erwarb der Chor „Ein weltliches Requiem“ für Sopran und Altsolo, gemischten und Knabenchor, Orgel und Orchester von Dr. Sepp Rosegger, Langenwangen in Steiermark, nach Gedichten seines Vaters zusammengestellt, zur Uraufführung in Deutschland. (Das Werk erscheint demnächst im Verlag von Max Brockhaus, Leipzig.)

— Dr. Guido Bagier (Düsseldorf) ist mit der Komposition von H. v. Böttichers „Liebe Gottes“ beschäftigt, deren Uraufführung in Düsseldorf stattfinden soll.

— In München kamen Georg Stoebers symphonische Variationen für Orchester zur Uraufführung.

— Arnold Schönbergs „Gurre-Lieder“ hatten bei ihrer ersten Aufführung in München großen Erfolg. Die Wiedergabe des ungemein schwierigen Werkes durch die Musikalische Akademie, den Lehrergesangverein und die Solisten war unter der zu höchster Bewunderung zwingenden Leitung Bruno Walters ganz ausgezeichnet. R. W.

— Richard Dehmels Zwiegesänge aus „Zwei Menschen“, von Ernst Smigelski für großes Orchester komponiert, fanden bei ihrer Uraufführung durch das Philharmonische Orchester in Leipzig starken Beifall.

— Im fünften Symphoniekonzert des Kurorchesters zu Karlsbad (Böhmen) (Dirigent: Städt. Musikdirektor Robert Manzer) kamen zwei Orchesterstücke aus der Oper „Die roten Dominos“ von Roderich v. Mojsisovics zur örtlichen Erstaufführung.

— Der Steiermärkische Musikverein in Graz (Dirigent: Direktor Dr. Roderich v. Mojsisovics) bringt demnächst folgende Neuheiten: Walter Niemann, „Anakreon“; Joseph Haas, „Heitere Serenade“; Anton Beer-Walbrunn, „Wolkenkuckucksheim“; Otto Siegl (ein Kompositionsschüler Dr. v. Mojsisovics'), „Galante Abendmusik“.

— „Freiland“, Bund werktätiger Künstler in Graz, veranstaltet einen jungsteirischen Tonsetzerabend mit Werken von Otto Siegl, Viktor Poiger (gefallen 1915), Alois Pachernegg, Hans Holenia (diese vier einstige Schüler Roderich v. Mojsisovics') und Gerda Reinitzer.

Vermischte Nachrichten

— Eine Warnung vor dem musikalischen Berufsstudium erlassen die Musikerorganisationen Münchens. Wir teilen sie als im allgemeinen Interesse liegend mit: Die wirtschaftliche Lage sowohl der festangestellten als auch ganz besonders der freien Musiker ist bereits heute trostlos und wird sich in kurzer Zeit ohne Aussicht auf Besserung der Verhältnisse soweit verschlechtert haben, daß die überwiegende Mehrzahl genötigt sein wird, sich zur Aufrechterhaltung ihrer Existenz einem anderen Hauptberufe zuzuwenden. Es gibt in Deutschland noch nicht ein Dutzend Komponisten, die von den Erträgnissen ihrer Schöpfungen leben können; weitaus die meisten konzertierenden Künstler müssen bei der ungeheuren Verteuerung der Spesen, insbesondere der Druck- und Bahnfahrtskosten, zusetzen, um überhaupt ihren Beruf aufrecht erhalten zu können. Die Kapellmeisterlaufbahn ist überfüllt, die Lage der Orchestermusiker war schon vor dem Kriege wenig beneidenswert. Das Ventil in dieser Notlage ist der Lehrberuf. Die Verwechslung zwischen Lehren und Lernen ist ein Kennzeichen unserer Zeit. Tausende von Unberufenen füllen die Großstädte; aber auch die berufenen Fachlehrer stoßen sich eng im Raume. Die Folge dieser Erscheinungen ist die immer weiter fortschreitende künstliche Züchtung eines Musikerproletariats. Die unterzeichneten Organisationen warnen daher dringend vor der Wahl des musikalischen Berufsstudiums. Ebenso dringend ist zu warnen vor der Eröffnung neuer musikalischer Lehrtätigkeit in München. Schwere Enttäuschungen werden selbst den Befähigtsten nicht erspart bleiben. Auch in den übrigen bayerischen Städten sind die Verhältnisse kaum anders. — Münchner Tonkünstlerverein (e. V.), Wirtschaftlicher Bund vortragender Künstler in München und Umgebung (e. V.), Allgemeiner Deutscher Verband geprüfter Musiklehrer und -lehrerinnen.

— Durch Verfügung des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung sind bis auf weiteres die Fakultäten ermächtigt worden, auf den Druck der „Doktorarbeiten“ zu verzichten. Die Dissertation ist in vier Exemplaren in Maschinenschrift einzureichen.

— Der Reichsverband der Musiklehrer an höheren Lehranstalten ist am 3. April in Berlin durch den Zusammenschluß der Landesvereine Preußens, Bayerns, Sachsens, Hessens, Hamburgs und Oldenburgs begründet worden. Vorort des Reichsverbandes ist für die nächsten zwei Jahre Berlin, Vorsitzender für die gleiche Dauer Dr. Richard Münnich.

— Dem Vaterlandsdank (Berlin) ist es gelungen, aus Privatbesitz einen Flügel zu erwerben, der von Richard Wagner selbst erstanden wurde. Später gab ihn der Meister in die Hände seiner weiteren Familie, von deren Nachkommen er nunmehr erworben wurde, um nicht als großes Ausverkaufsstück in das Ausland zu gehen.

— Der 10. Würzburger schulgesang-pädagogische Fortbildungskurs findet am 16. mit 18. Juli statt. Die Würzburger Kurse, die bahnbrechend für die deutsche Schulgesangreform wurden, sind von fast allen deutschen Unterrichtsministerien und Stadtschulbehörden beschickt worden. Näheres durch den Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2.

— Die Orchestermusiker der Berliner Theater fordern vom 1. Mai an eine Erhöhung ihrer Bezüge auf 1500 Mark sowie eine nachträgliche Gagenzahlung ab 1. Februar um 300 Mark im Monat. (Wenn die Herren wüßten, mit wie geringem Gehalte auszukommen anderen Leuten, die für ihre Ausbildung große Summen beanspruchen mußten, zugemutet wird! D. Schr.) Da die Bühnen bereits durch die Billettsteuer unerträglich belastet sind, stößt die Forderung auf Widerspruch. Eine Reihe von Operettenbühnen plant, in Zukunft die Operette zu verlassen, und sich dem Schwank zuzuwenden. Andere werden sich mit der Verkleinerung des Orchesters zu helfen versuchen. Jedenfalls wachsen die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Theater in einem Umfang, der anfängt, katastrophal zu werden.

— Die Stadt Bonn hat die Gründung eines Orchesters aus finanziellen Gründen abgelehnt.

— In Nürnberg hat sich unter dem Namen „Meistersinger verlag-Nürnberg“ ein gemeinnütziger Selbstverlagsverein ge-

gründet, der leistungsfähigen Tonsetzern Gelegenheit geben will, ihre Werke unter günstigen Bedingungen an die Oeffentlichkeit zu bringen. Dem Verein ist eine „Hilfskasse" angegliedert, die unbemittelte Komponisten bei der Drucklegung wertvoller Werke unterstützt. Die Leitung ruht in den Händen des Komponisten Constantin Brunck, Nürnberg, Günthersbühlstraße 15.

— Im Vortragssaal des Oesterreichischen Museums in Wien hat, wie die M. Z. meldet, ein Quartett die nach dem System des Wiener Akustikers Dr. Franz Thomastik hergestellten Streichinstrumente vorgeführt. Der Erfinder will durch seine Verbesserungen es zustande bringen, daß nicht nur, wie in den gebräuchlichsten Instrumenten, die Decke, sondern auch der Boden mitschwingt, daß das im Resonanzraum entstehende Luftvolumen sich mitbetätigt und die viel gesuchte, aber selten erzielte harmonische Abstimmung aller Teile des Instruments zur Regel werde. So soll ein Instrument erzielt werden, das die üblichen an Kraft, Reinheit des Tones und leichter, dem Klang der menschlichen Stimme angenäherter Ansprache übertrifft.

— Das Kuratorium des „Mozarteums" in Salzburg, dessen Verwaltung ein Jahresdefizit von 160 000 Kronen aufweist, demissionierte. Staat, Land und Gemeinde übernehmen vorläufig das Mozarteum.

— In Wien fand eine von hervorragenden Musikern einberufene Versammlung statt, in der zur Erhaltung der Weltstellung Wiens als Musikstadt die Gründung eines Wiener Musik- und Sangesbundes beschlossen wurde, der sich an alle Sanges- und Musikvereinigungen wenden will, um einen Welt-Musikbund zu schaffen. Die Vorbereitungen für den Bau einer Tonhalle in Wien, die 10 000 Zuhörer fassen soll, werden eingeleitet. — Das ist allerdings das Nötigste, um die Musik zu heben. . . .

— Die Allgemeine Musikgesellschaft in Basel hat mit Rücksicht auf die unsichere Finanzlage der Gesellschaft den Mitgliedern des Orchesters auf Ende Mai gekündigt.

— Das Orchester des Tschechischen Künstlerklubs in Prag hat, wie die M. N. N. melden, den Hamburger Kapellmeister Werner Wolf zu Gaste geladen, um ihn ein Konzert im Prunksaale des tschechischen Repräsentantenhauses dirigieren zu lassen. Darauf verfaßte der tschechische Wirtschaftsklub einen Bericht, worin er die Einladung eines deutschen Dirigenten als Beleidigung der Tschechen bezeichnet. Es stünden tschechische Dirigenten zur Verfügung, und wenn diese nicht genügten, müßten zunächst Musiker der Ententestaaten berücksichtigt werden. Der Dirigent des Künstlerklubs, Schak, ließ sich aber nicht einschüchtern, sondern antwortete in einem derben Schreiben, worin es u. a. heißt: „Sie sind, meine Herren, von Chauvinismus so verblendet, daß Sie die Notwendigkeit einer endlichen Annäherung nicht einsehen wollen. Ich will Ihnen eine traurige Wahrheit sagen, die Ihnen jeder Künstler bestätigen kann: Wenn es in Böhmen keine Deutschen gäbe, könnte die tschechische Musik nicht bestehen. Sie sind ein Teil der Blüte unserer Nation. Lassen Sie mir von jedem Ihrer Mitglieder mitteilen, wie oft er in der vergangenen Saison Konzerte und wie oft er andere Vergnügungen besucht hat. Solange die tschechische Oeffentlichkeit nicht in Konzerte geht, werde ich genötigt sein, fremde Dirigenten einzuladen, um die Existenz meiner Musiker zu erhalten und um die tschechische Musik zu fördern. Verehrte Herren! Die Wirtschaftsgüter, Kohlen, Zucker usw. sind Güter der Nation. Kümmern Sie sich um diese. Die Kunst aber und die Künstler sind international, die lassen sich nicht von chauvinistischen Fanatikern kommandieren." Schak ließ diesen Briefwechsel auf dem Programm des Konzertes abdrucken. Das Publikum feierte den Hamburger Dirigenten durch demonstrativen Applaus.

— In London hat ein mehrtägiges großes Bach-Fest stattgefunden. „Daily Mail" verkündet nun in einem Leitartikel, das Wunderbare an Bachs Musik sei, daß sie so völlig undeutsch sei! Der Mann, der das geschrieben hat, muß ein ganz besonders tiefer Denker sein. . . .

* * *

Zu unseren Bildern. Martin Volker-Pfeifer, der ehemalige Heldentenor des Hoftheaters in Stuttgart, wird am 18. Mai d. J. 50 Jahre alt. Er stammt aus der Oberamtsstadt Ravensburg, wo er das Gymnasium besuchte. Gegen den Willen der Eltern wandte sich Volker der verpönten Bühnenlaufbahn zu, auf die ihn, den 19jährigen, der Münchener Hofschauspieler Prof. Richter vorbereitete. Volker wirkte zuerst im berühmten Meininger Ensemble und siedelte sodann nach Berlin ans Neue Theater über. Mit den Meiningern war er auf einer Gastspielreise in Bad Nauheim mit Julius Stockhausen bekannt geworden. Der große Meister der Gesangskunst hatte ihn ein Lied singen hören und riet ihm zur gesanglichen Ausbildung. Volker gab dem Rat Gehör und wurde zuerst Stockhausens und dann Gustav Walters Schüler in Wien. Um den italienischen Gesang an der Quelle zu studieren, begab er sich schließlich noch zu Maestro Vidal nach Mailand. Eine 26jährige Bühnenlaufbahn führte ihn nach Lübeck, Linz, Köln, Danzig und ans Hoftheater nach Stuttgart. Wenn Volker rückschauend den Blick auf seine Bühnentätigkeit wirft, so darf er sich allseitiger Anerkennung seiner bedeutenden Leistungen freuen. Sein Eleazar, Vasco de Gama, José, Pedro, Evangelimann, Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund und alle die anderen Gestalten, die seine Kunst in schöner Plastik der Erscheinung und in stimmlicher Vollendung schuf, alle sind und bleiben unvergessen. 1913 verließ Volker die Stätte seines letzten Wirkens auf der Bühne, kehrte aber nach verschiedenen Gastspielreisen und Konzerten in die Hauptstadt Schwabens zurück, wo er nunmehr in erster Linie als allgemein geschätzter Gesangspädagoge tätig ist. Wer Volker kennt, wird neben seiner reifen Künstlerschaft den vorbildlichen Fleiß und die Gewissenhaftigkeit des Lehrers anerkennen und daneben den geraden und vornehmen Charakter des Mannes schätzen, der sich nicht zuletzt darin zeigt, daß Volker, den das Leben selber wacker gezaust hat, anderen den Aufstieg zu ihrem künstlerischen Berufe so viel, wie nur immer in seinen Kräften steht, zu erleichtern strebt.

Besprechungen

Karl Blessinger: Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung. (Selbstanzeige.)

Das gütige Entgegenkommen der Schriftleitung ermöglicht es mir, schon jetzt die Leser der „N. M.-Z." auf mein Buch aufmerksam zu machen, das im Verlage von Dr. Benno Filser, Stuttgart, soeben erschienen ist. Ungeheuer viel ist ja schon über die Mißstände in unserem Musikwesen geschrieben worden, und alles mögliche wurde versucht, um eine Abstellung derselben zu erzielen. Insbesondere im letztvergangenen Jahre kamen zahllose Vorschläge ans Tageslicht, die den Zweck hatten, die ernste Musik den breiteren Schichten des Volkes zugänglich zu machen; es wurden neue Vereinigungen gegründet, ältere ausgebaut, die den Zweck haben, den weniger Bemittelten den regelmäßigen Besuch guter Opern und Konzerte zu ermöglichen, private Unternehmen veranstalteten billige Konzerte usw. Trotzdem liegt unsere musikalische Kultur mehr als je im argen, statt einer Besserung ist eher eine Verschlimmerung der Zustände zu erkennen. Das ist nicht verwunderlich, denn die Theoretiker und Praktiker der Musikreform blieben samt und sonders an der Oberfläche haften; sie gingen nur den Erscheinungen, nicht den Wurzeln des Uebels nach, und die meisten unter ihnen haben auch nur Einzelfragen aus dem großen Zusammenhang der Probleme herausgegriffen, auch haben sie die heute üblichen Formen der musikalischen Betätigung in einem durch die Tatsachen nicht gerechtfertigten Umfange als selbstverständlich vorausgesetzt. Es erschien mir daher als dringendes Bedürfnis, daß die Gesamtheit der Probleme einmal einer tiefschürfenden Untersuchung unterzogen und in ihrer Verknüpfung dargestellt wird, denn ohne eine solche ist eine nachhaltige Beeinflussung der Praxis nicht möglich. Zunächst war es nötig, allen heute schwebenden Fragen bis in ihre letzten Wurzeln nachzugehen. Ein gründliches Eingehen auf die Entstehung der Probleme in der Vergangenheit war dringend geboten. Meine Untersuchungen führten mich zurück bis in die Zeit der Entstehung der europäischen Kunstmusik. Ich verfolgte im ersten Abschnitt die Entwicklung der Probleme von da an bis in unsere Tage nicht nur unter rein musikalischen, sondern auch unter psychologischen und allgemein kulturellen Gesichtspunkten. Der zweite Abschnitt bringt eine kritische Uebersicht über die heutigen Zustände; er berücksichtigt eingehend auch die populäre Musik, die Operette, die Kaffeehausmusik usw. Der dritte Abschnitt setzt sich mit allen irgend in Betracht kommenden, bisher aufgetretenen Reformbestrebungen auseinander. Im Schlußabschnitt zog ich aus den zuvor gewonnenen Ergebnissen die Schlußfolgerungen für die Praxis; er enthält einen Vorschlag für die Neugestaltung unseres Musiklebens, der sich streng in den Grenzen des unter den heutigen Verhältnissen Erreichbaren zu halten strebt. Ich beabsichtige keinen gewaltsamen Eingriff in den bestehenden Musikbetrieb; vielmehr schien mir nur die eine Möglichkeit gegeben, neue Einrichtungen, Volksmusikinstitute, ins Leben zu rufen, die zunächst ein gesondertes Eigenleben führen, bei weiterem, in zielbewußter Arbeit erfolgendem Ausbau aber ganz von selbst das bisher Vorhandene absorbieren müßten, so daß die Auswüchse, die wir heute beklagen, automatisch verschwänden. Zur Durchführung des Planes ist freilich ein Quentchen fröhlichen Optimismus in den in Betracht kommenden Kreisen erforderlich; der trübe Pessimismus, der gerade die edelsten unter unseren Musikern und Musikfreunden zu tatenlosem Beiseitestehen veranlaßt, kann nur zur Beschleunigung des Verfalls unserer edlen Kunst beitragen. Dr. K. Blessinger.

*

Fritz Lange: Joseph Lanner und Johann Strauß. 2. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1919.

Langes Buch, das in zweiter Auflage vorliegt, wird man in manchem seiner Abschnitte gerne lesen, da nämlich, wo es die Biographien der beiden in ihrer Art genialen Meister aus der Zeit des vormärzlichen Wien bringt und allerlei hübsche Kulturbilder aus der damals noch so fröhlichen Phäakenstadt entrollt. Leider ist aber die Erzählung an gar mancher Stelle zu gedehnt geraten und das, was Lange zur musikalischen Charakteristik der Walzer der beiden Helden seines Buches sagt, genügt nur sehr bescheidenen Ansprüchen. Hoffentlich hat das mit warmer Verehrung für die liebenswürdig feine Kunst der beiden Walzerfürsten geschriebene Buch auch den Erfolg, die von Ed. Kremser herausgegebenen Werke Lanners und die von Joh. Strauß (Sohn) durchgesehenen Walzer von Strauß der Gegenwart wieder näher zu bringen: sie stehen turmhoch über dem Schund der modernen Tanz-Fabrikware und sollten, wenn sie auch für die öffentliche Wiedergabe kaum mehr in Betracht kommen werden, doch der Hausmusik nicht vorenthalten bleiben. W. N.

Schluß des Blattes am 29. April. Ausgabe dieses Heftes am 20. Mai, des nächsten Heftes am 3. Juni.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 17

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.20. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Vom Ursinn der Musik.

Von Hans Schorn.

Als Beispiel der Telepathie erzählte neulich ein bekannter Theosoph folgendes: „In meinem Haus befand sich vor Jahren ein junger Musiker, der mir abends erzählte, er habe eben ein Gedicht von Dehmel gefunden, das ihn sofort zur Komposition angeregt habe. Er schrieb dann fleißig an dem Liede in demselben Zimmer, in dem außer mir noch ein anderer Mensch arbeitete. Am nächsten Morgen vor dem Frühstück sagte ich zu ihm: Herr W., denken Sie, ich habe Ihnen ins Handwerk gepfuscht, ich habe auch etwas komponiert. Wir wollen einmal sehen, ob es auch etwas sei. Nun probierte ich auf dem Klavier. C dur? Nein, es war E dur. Als ich die Melodie zu Ende gespielt hatte, zeigte mir der junge Musiker mit Ueberraschung sein gekritzeltes Manuskript vom vorangehenden Abend. Da stand dieselbe Melodie, nur war eine kleine Verschiedenheit im Takt und in der Begleitung. Das Motiv selbst, obwohl nur aus vier Tönen bestehend, war genau das gleiche, und vor allem auffallend war die gleiche Tonart. Ausgeschlossen ist, daß ich die Melodie vom Komponisten auf dem Klavier gehört oder infolge unwillkürlichen Summens aufgefangen oder auf dem Notenblatt gesehen hätte. Beim Erwachen morgens stand die Melodie wie ein eigener Einfall vor meiner Seele.“

Das ist eine sonderbare, nicht zu leugnende Tatsache der Fernwirkung. Wie kommt aber dieser musikalische Weckvorgang zustande im Bewußtsein des Empfängers? Die naturwissenschaftliche Seite außer Betracht lassend, ebenso jede Täuschungs- und Zufallshypothese, was ergibt sich vor allem aus der psychologischen Zergliederung des Falles? Und ist dieser Fall nicht geeignet, an den bisherigen Anschauungen über den musikalischen Aufnahmeprozeß zu rütteln, wird praktisch dadurch in der Biologie des menschlichen Geistes nicht Manches unsicher, was bisher über den kausalen Zusammenhang von Musik-Erleben gesagt wurde? Rückt hier die feinere musikalische Spürbarkeit nicht noch stärker in das Reich reiner übertragbarer Nervenvorgänge, und ergibt sich überhaupt an Hand solcher durch Experimente natürlich noch zu bestätigenden Erkenntnisse nicht eine von unserem sinnlichen Organismus ganz unabhängige, musikalische Wirklichkeit, die weit über der materiell sinnfälligen, gewöhnlichen Wahrnehmungswirklichkeit steht?

Das sind vorläufig alles Fragen an einem noch unbekannten, aber bedeutungsvollen Weg, geeignet jedoch, uns schon heute zu einer geläuterten Musik-Vorstellung zu führen und erneut von ihrer unbedingten metaphysischen Gültigkeit zu sprechen und ihre eigene Gesetzlichkeit zu untersuchen. Dies um so mehr, da ja über ihr bisher Wesentlichstes, die Melodie, heute schon erschreckende Zweifel bestehen, da das Gefühl vom Einssein bei dem Mangel dieses bisher als wesentlich angesehenen Bestandteils in den modernen Musiksälen zwischen Hörer und Komponist immer mehr schwindet und kaum einer mehr einem modernen Tonwerk gegenüber die beglückende Ahnung eines Einklanges hat, seines erfühlenden Ich und des erfüllenden Du. Man sagt freilich: das letzte Ziel aller Kunst sei das Melodische (Karl Scheffler hat darüber ein geistreiches Buch geschrieben), aber wie selten treffen sich gerade in der Musik, der der Ausdruck entnommen, in diesem Punkt tatsächlich noch die Anschauungen, wie wenig konsumiert das Publikum von dem auch heute noch in Töne transponierten, höchsten Weltempfinden, wie scheut es ein Gewahrwerden seiner selbst in diesem immer noch allerlebendigsten Weltatmen, wie lieber verkriecht es sich in das Handwerkmäßige, Seichte, wie gern begnügt es sich für seine anschwellenden und abklingenden Gefühle mit dem — Gassenhauer! Ich meine, das Anhören moderner Werke ist deshalb für viele so unbefriedigend, weil sie sich in eine nervöse Abwehrbewegung von allem Anfang hineinsteigern, weil sie ihr schöpferisches Selbst verkümmern lassen, anstatt wie der oben angeführte Fall beweist, es ernsthaft darauf ankommen lassen, mit dem Komponisten als solchem in Konkurrenz zu treten. Dann wäre der Kontakt wieder da, dann könnte der „Funke“ überspringen, dann gäbe es wieder reines Kunstmiterleben, dann begänne ein Kampf und es wiche der Krampf mit seiner hilflosen Ablehnung alles Neuen, seinem widerwärtigen Hohn!

Umgekehrt müßte zur Verdichtung dieses psychologisch-telepathischen Prozesses auch der Komponist, der sich mit Fug im Gegensatz zu seiner bequem-melodiesüchtigen Zeit fühlt, sich immerhin bemühen, aus seiner Einsamkeitspose herauszutreten, auch er sollte jede Art von Musik, die einer sogenannten höheren, doch immer ungefestigten Kulturschicht allein mundgerecht gemacht wurde, meiden. Er sollte stets im Auge behalten, daß es sein Ideal ist, die ungestüme Sehnsucht einer wahrhaft beseelten Gesellschaft nach Erneuerung des Innen- und damit des Kunstlebens zu befriedigen, ihr die Unendlichkeit in der Zeitlichkeit zu schenken, auch er sollte auf die Keimzelle der Melodie nicht ganz verzichten!

Es gilt also auch, die unabänderlichen geheimen Gesetze ihrer Wirkung als Trösterin der Menschheit neu zu erkennen. Das heißt sicher nicht, daß ihr rein künstlerisches Prinzip nun noch weiter nach der laienhaften Seite der seichten Melodiebildungen hin verschoben werden soll. Im Gegenteil: Wer irgendeine Kunst nur wie Parfüm nimmt, wer sich nur passiv in ihr aufhalten will oder wie in Hypnose sie genießen möchte, der kümmert sich doch nicht um ihre Gesetze und würde nur einen luziferischen Sturz tun, wüßte er, wie einfach im Grunde die Formeln und Formen sind, nach denen sie sich aufbaut. Aber der Komponist sollte selbst um unserer geistigen Selbstbefreiung willen die Sinne nicht allzusehr mit Weihrauch umwölken, daß wir vor lauter Gott das gottgeschaffene Werk nicht mehr erkennen können. Es ist kreatürlicher Hochmut, wenn er die Aktivität des Zuhörers nicht respektiert, wenn er nicht zu einer Schätzung des Schöpferischen bei jedem Individuum zurückkehrt. Nur in seltensten Fällen mag es sein, daß solche höchste Aufgipfelung emporreißt und zur Befruchtung und Beseelung führt. Viel öfter wirkt sie als abstoßender Magnet, und dann kann nicht einmal ein prometheischer Titane seine Hörer anziehen, höchstens sie sich unterwerfen. Aber gerade Musik verlangt innerlichste Ruhe, um einzuströmen und in uns Geheimstes unserer Uranlage aufzuhellen. Nicht umsonst hat man ihr das Merkmal eines Bildungs- und Erziehungsmittels aufgeprägt,

und die Einsicht in ihr besonderes Wesen, die Erkenntnis, daß sie sogar ohne hörbaren Ton in uns fortwirken, in uns übergehen kann ohne tiefsten Zwang, führt deshalb sicher zu einem noch wenig beachteten Element ihrer Bedeutung. Auch hat es keinen rechten Sinn, wenn sie nur allzuoft durch uns hindurchgeht, wenn sich das lärmende Tönen in uns nicht abklärt, wenn daraus kein inniges Sehen reinen Willens gewonnen wird. Es gibt ein Gemeinschaftsleben von Produzierenden und Empfangenden in der Musik, denn wir alle glauben daran und sei es nur beim Genuß der klassischen Musik, von der so ziemlich jeder durchschnittlich Gebildete behauptet, sie ergreifen und sich mit ihr weiterhelfen zu können. Auch der Tierinstinkt reagiert auf Musik, jeder Mensch müßte also um so mehr die Kraft haben, sie umzugestalten, sie nach Wert und Güte in sich zu verarbeiten. Wenn einer behauptet, nur die klassische Musik vermöge ihn innerlich reich zu machen, so ist das natürlich Unsinn. Es gibt da keine Grenzmauern; unsere Willensfreiheit ist metaphysisch ja auch unbegrenzt. Es gilt eben beiderseitig in die höheren Zusammenhänge des Modernen hineinzuwachsen, es einerseits nicht kaleidoskopartig abzujagen, sondern vorsichtig zu dosieren, andererseits jedoch den Willen, auch darin sein eigenstes Eigentum wiederzuerkennen und selbst komplizierte Probleme mit starker Konzentration zu einer Causa sui zu machen. Es ist ja beklagenswert, daß die Musik ebenso wie andere Künste im Dienste gesellschaftlicher Rücksichten versklavte, aber auch heute noch ist sie ihrem innersten Kern nach immer im Bunde mit der Seele, ja sie ist die Urgeburt der schauenden Menschenseele überhaupt. Wer das reine Sein der eigenen Seele klar erfassen will, benutzt am sichersten dieses Eingangstor, an dem Quellgeist und der Schöpfermacht ihres Organismus wird er sich die Welt reinster Vorstellung und Seligkeit schaffen können.

Ich meine: Jeder, der sich für das Wesen der Seele interessiert, sollte nicht das Quellende in sich abtöten, d. h. im Netzwerk der Melodienoberfläche hängen bleiben. Denn die Melodie allein tut es heute nicht mehr und gerade das, was Nichtstoff ist und nicht sinnfällig, ist geladen mit voller Werdelust, ist gesättigt mit Spannung. Schlemihl suchte seinen Schatten, wir unsre Gemütskräfte. Mag auch die moderne Musik uns ihre Mithilfe insofern erschweren, daß sie vom „Schönen" mehr und mehr ablenkt zum Charakteristischen, eine prinzipielle Aenderung ist damit in ihrem Wesen nicht eingetreten, wir sind höchstens indifferenter, schwächer geworden: die Klangfarbe ist verschieden, aber die Gesetze der Akustik immer noch dieselben. Und wenn heute zur früheren seelischen Entwicklung das Geistige — Geistreiche als Kontrapunkt hinzugekommen ist, so sind ja dadurch eigentlich nur die Dummen ins Gedränge geraten, die es mit Glätte und Leere verwechseln.

Ueber die Kultivierung der Seele etwas zu sagen, ist eine delikate Sache. Aber im Hinblick auf die von verschiedenster Seite angestrebte Revolutionierung unsrer Musik durch Einführung der Vierteltöne oder des Ganztonsystems, durch Uebernahme andrer exotischer Ausdrucksweisen, die Wiederverwendung der archaisierenden Farben der Kirchentonarten, also fremder Elemente, muß doch an Keplers Wort erinnert werden: „Meine Entdeckungen sind nicht vom Himmel mir in die Seele herabgeflossen, sondern sie ruhten in den Tiefen derselben, und meine Augen sahen die Sterne, und die Sterne erweckten nur insofern jene Ideen in mir, als sie mich zu unermüdlicher Wißbegier über ihre Natur anregten." So könnte auch ein Musiker sagen und ich gebrauche diese Worte hier als Warnung, damit durch die Nachahmung fremder Kunst wir uns nicht im Quadrat von dem eigentlichen Ziel der Musik entfernen, damit die unvermeidlich nachschöpferische Abhängigkeit nicht wirklich zum Gefängniswärter der Phantasie wird!

Eine Erweiterung und Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel hängt allerdings mit dem um vieles größer gewordenen Horizont unseres Kulturlebens zusammen. Aber als rein äußerliche Mittel, nur von der Mode überfirnißt, sind solche Zutaten Giftspuren auf dem Spiegel der Wahrheit, künstliche Verkoppelungen. Man hat ja überhaupt die Kunst die hohe Schule der Lüge genannt. Schon Platon sagte, Lügen und Dichten seien verwandte Künste, denn die Mutter beider sei die Phantasie. „Lügen" zu können ist wohl geistreiche Ueberlegenheit und für eine bestimmte Dichtungsart sogar die Voraussetzung. Aber in der Musik wird dieses unmoralische Mittel nicht zu einem moralischen, und die Illusion, die Maskerade, die mit solchen unserem Gemüt und Gefühl fernliegenden Surrogaten, mit Erlauschtem statt Erlebtem, erreicht wird, rächt sich meistens bitter. Es ist der berüchtigte Augenblickserfolg, die erlogene Ueberraschung, aber kein instinktives Erfühlen und Erfüllen. Das Duell zweier Weltanschauungen, das im besten Fall in dieser Kunst, die voran die Verpflichtung zur Wahrheit hat, ausgefochten wird, ist wortreich mit leeren Worten, ist weder tot noch lebendig, diskreditiert in seinen destruktiven Tendenzen, sich vom Wesen und Stil der Kunst konsequent zu entfernen. Die Nachtigall irrt sich in ihrem Gesang nie. Jeder Lockruf eines Vogels ist phänomenal sicher bestimmt. Nur der Mensch irrt sich, wenn er mit seinem Gesang der Magie des Ruhmes verfällt, wenn er durch unechte Mittel wirklich nur die verfluchte Sinnlichkeit seiner Genossen aufreizen will, wenn er auf Spekulationssucht ausgeht. Damit stehen wir wohl an der Wurzel des Uebels, dem ehrlichen, einst opferfrohen Hörer auf der einen Seite, der den falschen Götzen, die er erkannte, abschwor, und auf der andern Seite, dem beharrlichen und zähen Komponisten gegenüber, der mit unlauteren Mitteln die Kletterpartie um die Gunst des Publikums stets erneuert. So kommt es, daß durch Suggestionskraft auch einmal einer als „echter" Beethoven oder Bach gefeiert wird, der es nicht ist; so entstehen die falschen Autoritäten, unter denen die talentierten Nichtschwätzer zu leiden haben, so schwinden die Unterscheidungen von Quantität und Qualität und deshalb ist die Ansicht, daß die Wirkung eines Kunstwerks nur den Erfolg entscheide, trügerisch geworden wie beinahe auch die Meinung, daß das wahre Kunstwerk sich allein durchsetze. Diese Verwirrung mußte eigentlich zur Katastrophe führen; daß diese noch nicht eingetreten ist, verdanken wir allein den Musikern, die die größte Phantasie haben und doch in ihrer Kunst reine Kinder geblieben sind, deren Werke den Duft der reinen menschlichen Seele atmen, deren Kunst, trotzdem sie den Tribut an die reicher und mannigfaltiger gewordenen Ausdrucksformen entrichtet, doch genial bescheiden geblieben ist, einzige Vertreter generis sui. Ich erinnere nur von älteren an Brahms und Bruckner, unter den Neuerern an Pfitzner und Reger. Wohl gibt es bei dem ästhetischen Eindruck, den ihre Werke hinterlassen, modernste vorspringende Elemente, wohl durchkreuzen sich horizontale und vertikale Linien, wohl drängt es sie zu Disharmonien; aber die Divergenz der Richtungen ist nicht so arg, daß man nicht doch noch das bodensuchende Schwergewicht finden könnte, daß trotz vielfach verworrenem und unübersichtlichem äußeren System nicht intensiv schwere Klarheit waltete, daß trotz strahlenförmigen Auflösungen das Gewebe nicht in sich stark komprimiert wäre: Es gibt bei ihnen keine planlose Aneinanderreihung, sondern stärkste Verkettung, und das überleitende Glied, die tragende Stütze ist die — Melodie, der bis zur stärksten Abstufung profilierte musikalische Gedanke. Mit einer Elastizität sondergleichen mischen sie diesen Begriff allerdings auch mit fremden Elementen, und nichts steht der Erkenntnis im Wege, daß wir es hier mit einem Uebergangsstil zu ganz Neuem schon zu tun haben, in ästhetischer Bedeutung vielleicht sogar schon mit einem auch zur Melodielosigkeit führenden Frühstil. Denn das Prinzip ihrer Kunst ist schon ein bewußt-wesentliches Hinausführen über das Alte, sie durchbrechen schon die Ummantelung der strengen Formen. Wenn wir trotzdem bei ihren Werken monumentale Größe empfinden, weil wir darin keine umgewertete Kopie sehen, so hat das seinen Grund in der simplen Tatsache, daß das Traggerüst zwischen uns und ihnen noch nicht abgebrochen ist, daß wir die ästhetische Funktion des Neuen miterfühlen, in steigendem Maß uns aneignen können, daß wir die konsequente Stilentwicklung miterleben, daß aber ihr musikalischer Geist weiter reicht als der Geist der Musik bei den Hypermodernen.

Es scheint mir deshalb falsch, an dem Grundtypus dieser Meister immer wieder die klassische Form herausschälen zu wollen,

denn mit dem Rückwärtsschauen ist es heute, wo alles in Bewegung gekommen ist, nicht getan. Nicht daß das klassische Vorbild stets noch den Geist der Menschen beherrsche, kann unsre Aufgabe sein, das führt auch zu dualistischer Dumpfheit. Wir müssen uns dem Neuen zukehren, auch wenn es in seinem noch unklaren Bedürfnis nach Erkenntnis manchmal uns bis an die Grenze der Karikatur führt. Wir erlebten es ja auch schon in der Malerei, daß die Kurve der Entwicklung z. B. zu dem rückwärts gebogenen Oberkörper und vorgestreckten Leib als Schönheitsideal führte.

Um jedoch die Betrachtung der durch eine gesteigerte Erregtheit des Hörens hervorgerufenen, für manchen martervollen Umwandlung zu einem Ende zu führen, möchte ich nochmals betonen, wie falsch es ist, aus dem Zersetzungsprozeß der alten Formen, aus der Auflockerung des technischen Gefüges auf eine ziellose, richtungslose Bewegung der modernen Musik überhaupt zu schließen. Am Abstrakten, Intellektuellen hält sie freilich mit unbeugsamer Starrheit fest, und wenn nicht ganz frappante Analogien in unserem Seelenleben eintreten sollten, müßte sie gezwungen werden, diese Geste herabzumindern, müßte auch sie zur Seligkeit des Paradieses über die vielgeschmähte Melodie zurückkehren. Zuzugeben sind unerträglich wirkende realistische Auswüchse, dagegen anzuerkennen, daß sie in ihren ernsten Vertretern die lächerlich kraftlose Dekoration spielerischer Eleganz meidet. Aber dies alles sind Außenseiten, die den Kern des Problems nicht berühren, die schon einmal gestellte Frage nämlich, ob sie in ihrer pfeilschnellen Aufwärtsbewegung das Sammelbecken unsrer Empfindungen bleibt, ob die sich mehr und mehr zerfasernden Tongebilde auch noch in uns hineinfressen, ob die Zerstörung des Stilgefühls nicht schäbige Surrogate uns schließlich vorsetzt. Die Neuesten unter den Neuen nennen die Klassik eine sentimental schwächliche Kunst. An ihnen ist es, durch eigene Taten zu beweisen, daß sie recht haben. Wir jedoch sind verpflichtet, das heiße Begehren dem Neuen gegenüber nicht in zages Tasten zu verwandeln. Tragen wir doch den Prüfstein für das wirklich Wertvolle in uns selbst, ist doch der Ursinn der Musik in uns naturgemäß und stets gleich, es kommt bei der Weiterentwicklung, mag sie werden wie sie will — eine Mehrung des Umfangs künstlerischer Betätigung, aber keine Vermehrung der Kraft, eine Umschichtung, aber keine Vertiefung —, doch allein darauf an, wie wir auf raffinierteste Verfeinerungen reagieren und ob wir uns in den Werken wiedererkennen und an ihnen mitschaffen, mitfühlen können! Telepathie, Fernwirkung! Steigerung unseres eigenen koloristischen Bewußtseins, Sinn für den neuen Inhalt einer anders gearteten Melodik, Ueberwindung einer Musikanschauung und eines Schönheitsbegriffes, die uns heute im letzten Grunde formal und darum begrenzt scheinen müssen gegenüber der Ewigkeit unbedingten musikalischen Bekennertums!

Die Richard Wagner-Ausstellung in Leipzig.

Von Curt M. Franke (Leipzig).

Die vor kurzem eröffnete Wagner-Ausstellung im Leipziger Alten Rathaus vermittelt die Bekanntschaft mit einem großen Teil der Schätze aus der Sammlung des Hamburger Großkaufmanns Rudolf Hagedorn (1867—1917), der ein Urenkel des Dichters Friedrich Hagedorn gewesen ist. R. Hagedorn hatte zunächst durch eifrigen Theaterbesuch Interesse an dem Dramatiker Wagner gewonnen; allmählich hatte auch die Musik des Bayreuther Meisters ihren Zauber auf seine Seele ausgeübt. Schließlich hatte er sich ganz in die Vorstellungs- und Empfindungswelt des Dichterkomponisten eingesponnen, hatte sich über die Voraussetzungen des Wagnerischen Bühnenkunstwerkes orientiert und war dabei auf die Namen Jakob Grimm, Feuerbach, A. Schopenhauer, Hans von Bülow, Fr. Liszt, Fr. Nietzsche gestoßen, hatte weitgehendes Interesse für Wagners Familie und Freundeskreise, für die Interpreten seiner Werke auf der Bühne und im Orchester, seine Beurteiler und seine Feinde gewonnen — und so war Rudolf Hagedorn allmählich zu einem ernsthaften und leidenschaftlichen Wagner-Sammler geworden. Nach seinem Tode ging diese wertvolle Ernte eines Lebens zunächst in die Hände seines Freundes Hermann Behn über, sodann, wie dieser sagt, „ganz in Verwirklichung der höchsten Hoffnung ihres Begründers", in den Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, und zwar zu einem sehr wohlfeilen Preise.

Aus dem reichhaltigen Material dieser Sammlung haben nun der Direktor des Leipziger Stadtgeschichtlichen Museums, Dr. Fr. Schulze, und sein Assistent, der auf dem Gebiete der Wagner-Forschung besonders beschlagene Dr. W. Lange, eine Ausstellung aufgebaut, die vielseitig und übersichtlich ist. Sie ist geeignet, auch dem Laien in kurzer Frist einen Begriff von dem überragenden Künstler und dem eigenartigen Menschen Wagner zu geben, über den man in Deutschland wie in allen außerdeutschen Theater- und Musikländern redete und schrieb, den man angriff, bewunderte, bekrittelte oder bespöttelte, sei es selbst in karikaturistischen Zeichnungen oder in Parodien und Travestien seiner Werke, und den man doch überall — aufführte. Daß man ihn auf keinen Fall totschweigen konnte, daß man sich irgendwie mit ihm auseinandersetzen mußte, beweist die Ausstellung aufs anschaulichste. Sie ist in der Hauptsache biographisch-chronologisch geordnet, ohne dabei pedantisch und schulmeisterlich zu sein. Die Hauptetappen von Wagners Leben heben sich schön heraus: die Leipziger Anfänge, die Hungerzeit in Paris, die Revolutionstage zu Dresden, die Weimarische Uebergangszeit, die Schweizer Liebes- und Schaffenszeit, der Aufstieg in München nach den erneuten Pariser Mißerfolgen, und die Krönung seines Lebens: die Verwirklichung der Festspielhausidee in Bayreuth. Briefe, Erinnerungen, Bilder weisen auch nachdrücklich auf die Frauen hin, die in Wagners Leben eine Rolle gespielt haben: insbesondere auf Minna Planer, seine erste Gattin, auf seine geistig hochstehende Freundin Mathilde Wesendonck, und auf Cosima Wagner, die Tochter Liszts. Ein bisher unveröffentlichter Brief Wagners an „seine alte dumme Minna", seinen „allerbesten Querspahn", mit der Unterschrift „Fips", so hieß Wagners Hund, den ihm Frau Wesendonck zur Gesellschaft schenkte, legt Zeugnis davon ab, wie sehr ihm Minna bisweilen „Konfusion" machte, indem sie seine Wünsche außer acht ließ oder ihnen direkt entgegen handelte. Der Brief ist datiert Mornex, 25. Juli 1856; dort weilte Wagner zur Kur in Dr. Vaillants Sanatorium. Durch plötzliche Abreise Minnas vom Seligsberg nach Zürich war Verwirrung im beiderseitigen Briefwechsel eingetreten. Wagner klagt da weiterhin: „Nun, ich werde mir schon selbst helfen, wenn nur mir meine Frau etwas besser an die Hand ginge! Wenn die aber nur ihre Frauenzimmer hat, da ist es schon gut: ob ich z. B. die Illustrierte Zeitung bekomme, die ich sie gebeten habe, für mich wieder zu abonnieren, das ist ihr ganz gleichgültig.... Nichts wie Confusion. Geh und bessere Dich!... Pimperlekef! Da hast du's! Fips." — Natürlich enthält die Ausstellung auch einige handschriftliche Dokumente von Wagners Freundinnen und Gönnerinnen: den Fürstinnen Sayn-Wittgenstein und Metternich, sowie Malwida von Meysenbug.

Dem Besucher der Ausstellung fällt zunächst das Originalgemälde Wagners, Oel auf Leinwand, von Cäsar Wittich auf; dieser schuf es im Juli 1862 nach dem Leben in Otto Wesendoncks Auftrag zu Biebrich a. Rh. Der Meister war zuerst sehr zufrieden damit; die Wertschätzung sank aber später merkwürdigerweise. In der Nähe des Wandgemäldes finden sich die Erinnerungen aus Wagners Leipziger Zeit. Wir erblicken eine Zeichnung und Litho des Innenraums vom damaligen Leipziger Alten Theater, das nach Küsters Direktionszeit in den Jahren 1829—31 ein Ableger des Dresdner Hoftheaters war. Im Alten Theater wurden Jugendwerke Wagners aufgeführt. Neben den Schriften (Uebersetzungen) von Wagners gelehrtem Onkel Adolf liegen die seines geistig beweglichen Stiefvaters Ludwig Geyer und seines Freundes Apel Gedichte. Hier finden wir auch die bei Breitkopf & Härtel er-

schienenen ersten Klavierkompositionen Wagners, seine Klaviersonate, dem Thomaskantor Weinlig gewidmet (Op. 1) und eine Polonaise zu 4 Händen (Op. 2). Nahe dabei liegen jene Nummer von H. Laubes „Zeitung für die elegante Welt“ vom 10. Juni 1834 mit Wagners, seines Schützlings, erstem anonym gedruckten Aufsatz „Die deutsche Oper“, das lockere Carnevalslied mit Klavierbegleitung aus dem „Liebesverbot“ und jenes Exemplar von Logiers „Methode des Generalbasses“, das Wagner der Leihanstalt von Fr. Wieck, dem Vater von Clara Schumann, entnahm, um in kürzester Frist hinter die Geheimnisse des Kontrapunktes kommen zu können.

Eingefügt sei hier gleich das wenig bekannte „Kraftliedchen“, das Wagner bei einem viel späteren Aufenthalte in Leipzig dichtete und in frischer Weise komponierte. Er überreichte es „seinem freundlichen Wirte Herrn Louis Kraft, Hôtel de Prusse Leipzig, 22. April 1871“ mit eigenhändigem Schriftstück, als er das erste Mal bei dem kunstsinnigen und kunstfreundlichen Gasthofbesitzer wohnte. Es lautet:

1. Der Worte viele sind gemacht, | doch selten wird die Tat vollbracht. Was ein Hotel zum Eden schafft, | das sind nicht Worte, sondern K r a f t.
2. In meiner lieben Vaterstadt, | was hab ich dort vom Magistrat? Der hier mir Wohn' und Wonne schafft, | das ist der edle Wirt, Herr K r a f t!
3. Von ihm, der mich so schön empfing, | fortan mein rühmend Lied erkling':
Des Königtums, der Künstlerschaft | sinnreicher Wirt, es lebe Kraft!

Auch an Wagners Dresdner Zeit (1842—49) — er ward dort vom Hofkapellmeister zum Revolutionär — erinnert manches wertvolle Stück der Sammlung. Unter den Bildnissen seiner Darsteller und Darstellerinnen fällt die Originalzeichnung von T. Tischbein, die den berühmten Tenor Tichatscheck als Tannhäuser im Venusberg wiedergibt, besonders auf; die Rückseite des in Rostock geschaffenen Bildes zeigt Tischbeins Unterschrift. Eine Anzahl Flugschriften und Broschüren erzählen von der Revolution von 1848 zu 49; man findet hier auch den Aufruf, den Wagner an den Barrikaden mit verteilt hat. Eine Notiz in der „Europa“ spricht von Wagners revolutionärer Gesinnung und daß man auch die berühmte Wagner-Sängerin Schröder-Devrient „mit fliegenden Haaren“ an den Dresdner Barrikaden die Leute hat „zum Kampfe begeistern sehen“. Eine autographierte Liste enthält unter den Personalien der Geächteten unter Nr. 32 auch die Kennzeichnung des mittelgroßen, brillentragenden Wagner; weiter finden wir hier interessante Briefe Blums, Brommes, Aug. Röckls und von Heinrich Herz.

Auf Wagners Pariser Zeiten weisen Bearbeitungen und eigene Kompositionen hin — darunter die Vertonung der Beiden Grenadiere Heines mit deutschem und französischem Text (Titellithographie von seinem Pariser Freunde E. B. Kietz), sowie zahlreiche Belege seiner damaligen literarischen Tätigkeit für französische und deutsche Verlage. Ein autographischer Brief Meyerbeers an H. Marschner, aus 1843, und zwar ein Einführungsschreiben für Berlioz, ist weniger interessant als das Reisetagebuch Marschners (1860—61) im Original, das sehr eingehend die Eindrücke der Pariser Erstaufführung des „Tannhäuser“ in des Komponisten bekannter, zierlicher Schrift wiedergibt. Hier hat man auch Gelegenheit, die Urteile der französischen Dichter Champfleury und Beaudelaire über Wagner, die sehr enthusiastisch sind, aus ihren Werken nachzulesen.

Wagners Schweizer Asyl in den Jahren 1849 bis 59 lassen die ausgelegten Dichtungen der Mathilde Wesendonck, die in ihrem Schaffen stark unter seinem Einfluß stand, wieder aufleben. Ihr umfangreiches Deutsches Kinderbuch, ihre dramatischen Bilder „Friedrich der Große“, ihr fünfaktiges Schauspiel „Gudrun“, ihr dramatisches Gedicht „Odysseus“ sind hier zu finden. In der Nachbarschaft liegt auch eine Erstausgabe der Werke Feuerbachs, die stark auf Wagner wirkten, bevor Schopenhauer vor seine Seele trat.

Als Beispiel aus der umfangreichen Textesammlung (von dem Umfang der Sammlung von Theaterzetteln und Programmen gar nicht zu reden) seien die zahlreichen Textausgaben des „Fliegenden Holländers“ erwähnt. Ihrer Seltenheit wegen ist auch eine autographierte „Tannhäuser“-Partitur wichtig. Sie wurde als Manuskript von der Handschrift des Komponisten auf Stein gedruckt. Die letzte Seite zeigt die Unterschrift: „Richard Wagner, Dresden, 13. April 1845“. Die Niederschrift geschah zum Zweck der Autographierung auf besonders präpariertem Papier; jede Seite wurde sofort auf Stein abgedruckt und in 100 Exemplaren abgezogen.

In großer Menge sind Bildnisse und Porträts von Wagner, aus seinem Familien-, Freundes- und Bekanntenkreis, ebenso aus dem Kreis seiner Darsteller und Darstellerinnen in der Leipziger Wagner-Ausstellung zu finden. Zunächst seien von Rich. Wagner die Originalradierungen von Victor Mignot, Schlüter, Carel L. Dake und die Stahlstiche von A. Pickel, Th. und A. Weger (Leipzig) sowie Karl Bauers Steinradierung erwähnt. Von Liszt und H. v. Bülow sind eine Anzahl Originalaufnahmen, teilweise mit eigener Widmung, vorhanden. Groß ist auch die Zahl der Originalaufnahmen von Bayreuther Persönlichkeiten und Darstellern; es seien nur erwähnt: Hans Richter, H. Levi, F. Mottl, H. v. Wolzogen, Otto Brückwald, der bescheidene Erbauer des Festspielhauses.

Sehr umfangreich ist ferner die Autographengruppe. Die zahlreichen Autographen von Frau Cosima Wagner von 1871 bis 1900 zeigen deutlichst, wie sich ihre Schrift allmählich der ihres berühmten Mannes angepaßt hat, insbesondere auch in der Unterschrift. Manch fesselnde Einzelheit findet der Besucher der Ausstellung, sofern er nur über die nötige Muse verfügt, unter den Originalbriefen von Rosalie Wagner (die in Leipzig um Rollen bittet oder sie zurückweist), von Albert Wagner (der der geplanten „Tristan“-Aufführung sehr kritisch gegenübersteht) und von Wagners Nichte Johanna. Des weiteren seien an Autographen außer den schon früher genannten noch erwähnt: Karl Taußig — Rich. Pohl — Heinr. Porges — Hoffmann v. Fallersleben — Ernst v. Wildenbruch — Georg Unger — Ludwig Nohl — Theodor Uhlig — Brahms — die Bayreuther Kapellmeister — H. v. Wolzogen — Otto Brückwald. Auch der Originalmanuskriptentwurf der „Rede bei der Grundsteinlegung des provisorischen Festtheaters in Bayreuth. Gehalten von Rich. Wagner“ liegt hier aus.

Künstlerisch hervorragende Stücke enthält die beträchtliche Erinnerungsmünzen- und -plakettensammlung, die vom großen quadratischen Block bis zur Größe der Kinderspielmarke herab seine Arbeit aufweist. Wagner, Liszt, Bayreuth, Künstler, Kapellmeister, Gestalten seiner Werke, Landschaften (Wartburg) sind hier vertreten.

Wir spüren: wir sind unterdes an den Höhepunkten von Wagners Erdenwallen angelangt. Unter den Wagner-Bildern findet sich eine Originalaufnahme aus Pohls Nachlaß: ein Gruppenbild mit Pohls eigenhändiger Bezeichnung der Dargestellten von der Generalprobe zur ersten „Tristan und Isolde“-Aufführung in München am 17. Mai 1865. Wagner sitzt in der Mitte dieses Kreises. Nun mehren sich ringsum auch die Prachtausgaben seiner Werke. Hans v. Bülows Klavierauszug zu „Tristan“ mit Bildern von Fr. Staffen, auf Japanpapier ausgeführt und mit handschriftlicher Widmung Staffens an die Wagner-Sängerin Rosa Sucher sei als Prachtstück besonders erwähnt, ebenso das Prachtwerk der Miß Burrell über Bayreuth und das englische „Parsifal“-Prunkwerk. In ähnlich kostspieliger Ausgabe liegen weiterhin die „Meistersinger“, mit Bild- und Buchschmuck ausgestattet von Georg Barlösius, vor. Um sie herum gruppieren sich ältere Schriften über H. Sachs, Ausgaben seiner Werke, Wagenseils „von der Meistersinger origine“, Pläne und Ansichten aus dem alten Nürnberg, Originalzeichnungen zur Meistersinger-Dekoration von Angelo Quaglio. Erwähnt seien ferner das Originalskizzenbuch von F. Moser mit 37 Aquarellen (Kostümbilder zu Lohengrin), Bayreuther Bühnenbilder, Entwürfe zu „Parsifal“ von P. Joukowsky und Gebr. Max und Gotthold Brückner; Pläne, Skizzen, Zeichnungen aus dem Nachlaß Otto Brückwalds, Ed. Filles Originalaquarell „Der Tanhuser“; Entwurf für die Sängerhalle in Neu-Schwanstein; Georg Lührigs Originallithographie „Freya und die Riesen“, Moritz v. Schwinds

anonymer Holzschnitt „Der Sängerkrieg auf der Wartburg"; die Venusberg- und die Brautgemachszenerien für Hannover, Original-Kartons in Aquarell von J. R. Martin, 1882; die Originalhandzeichnung, Bleistift auf getöntem Papier, darstellend Liszt in ganzer Figur am Flügel sitzend (unbezeichnet, um 1830).

Eine Ahnung dämmert dem bisher Fernstehenden gewiß auch über den Umfang der Wagner-Literatur auf, wenn er die deutschen und ausländischen Bücher- und Broschürenbestände überblickt, die hier aufgestapelt sind, aber immerhin nur einen Bruchteil der Hagedornschen Sammlung ausmachen. Ein großer Bücherschrank enthält die literarischen Schätze, die Hagedorn von dem französischen Wagner-Verehrer Alfred Bovet (Paris) erwarb. Die Werke von Wagners Hauptgegnern, Nietzsche und Hanslick, durften natürlich in der hier gezeigten Sammlung nicht fehlen. Ebensowenig wie das große Kapitel „Wagner in der Karikatur" dabei vernachlässigt wurde. Grand Carteret und W. Fuchs bringen vieles; zu erwähnen sind die Originalaquarelle E. Girons (1873) und W. Bithorns Silhouetten, die Wagner als Dirigent zeigen, ferner die anonyme Federzeichnung „Hinter den Kulissen". Der „Kladderadatsch" begrüßt das Ereignis des 13. August 1876 mit dem ernsthaften Titelgedicht „Der Nibelungen Freud und Sieg" und scherzt in Wort und Bild über „Götter, Helden und Publikum". Der sächsische Partikularist „Bliemchen aus Dresden" taucht ebenfalls in Bayreuth auf, während als Gegenstück zum „Sängerkrieg" die einst viel gespielte „Keilerei auf der Wartburg" nicht weit davon zu finden ist. Daß Wagner inzwischen im Kino angelangt ist, ist in dieser umfassenden Ausstellung gleichfalls belegt. Des jüngst verstorbenen Otto Neitzel Spiel „Walhall in Not" atmet freilich einen andern Geist, selbst O. Straus' Operette „Die lustigen Nibelungen" haben da noch irgend welche beachtenswerte Seiten. — Nach dem Studium einer kostbaren Seite des Burrellschen bibliographischen (nur bis 1834 reichenden) Prachtwerkes im Riesenformat nehmen wir dann Abschied von der schönen Ausstellung, die, immer mit Wagner als Mittelpunkt, dem aufmerksamen Besucher ein umfangreiches Stück Geistes-, Kunst- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts zu vermitteln vermag.

Anläßlich der Erschließung dieser Sammlung Hagedorn ist auch eine lesenswerte kleine Broschüre „Wagners universale Bedeutung" erschienen, herausgegeben von Dr. W. Lange, und mit Beiträgen versehen von Prof. Behn (Hamburg), Artur Nikisch, Oberspielleiter K. Schäffer (Leipzig), Dr. W. Lange und Direktor Schulze. Das Titelbild gibt eine erstmalige Reproduktion von Willichs Wagner-Bild; ebenso findet man ein Bildnis R. Hagedorns und ein Faksimile der ersten Textseite von Wagners „Rede bei der Grundsteinlegung des provisorischen Bayreuther Festtheaters".



Wiener Musikerhäuser.[1]

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

V.

In den bisherigen vier Artikeln wurden die interessantesten Wohnhäuser der Klassiker der Tonkunst flüchtig vorgeführt. Es sei nochmals betont, daß hier auf Vollständigkeit kein Anspruch erhoben wird, da es noch so manche Stätte in Wien gibt, die durch das Leben und Schaffen von Tonkünstlern geweiht ist. Da aber nicht alles im Bilde interessant ist, wenn es auch im Gegenstande interessiert, da ferner weniger auf wissenschaftliche Gründlichkeit, als vielmehr auf die Unterhaltung des breitesten Leserkreises ausgegangen wurde — kann das bisher Gebrachte als ausreichend erachtet werden.

Hingegen mögen zum Schlusse noch einige Bilder aus der jüngsten musikalischen Vergangenheit Wiens Raum finden. Brahms' Sterbehaus, IV. Karlgasse 4, ist längst dem Erweiterungsbau der Technischen Hochschule zum Opfer gefallen. Karl Goldmarks Sterbehaus, II. Josef Gallgasse 5, zeigt die Abb. 1. Goldmark bewohnte in diesem Hause, das sein Eigentum war, eine Wohnung in dem ersten von den vier Stockwerken, deren Eckzimmer sein Arbeitszimmer war.



Abb. 1. Goldmarks Wohn- und Sterbehaus.

Anton Bruckner bewohnte in den letzten zwei Jahren seines an Enttäuschungen und Kränkungen sowie an unermüdlicher Arbeit gleich reichen Lebens eine kleine Wohnung in einem Seitentrakte des Schlosses Belvedere (Abb. 2). Diese Wohnung wurde dem Meister durch einen Gnadenakt des Kaisers Franz Josef I. zur Verfügung gestellt. Einflußreiche Freunde hatten dem durch seine beginnende Kränklichkeit (Bruckner laborierte an einem schweren Herzleiden) in seinem Erwerbe stark beeinträchtigten Künstler, der die Stelle eines Hoforganisten bekleidete, diese Erleichterung seiner materiellen Sorgen erwirkt. Bruckner schuf hier an seiner IX. Symphonie, doch nahm ihm der Tod die Feder aus der Hand, bevor er sein großes Werk beenden konnte[2].

Und nun noch die heimgegangene große Gestalt: Gustav Mahler. Mit dem Todeskeim im Blute war er aus Amerika heimgekehrt, nachdem er noch in Paris kurze Rast gemacht hatte. Eine Todesfahrt von gigantischen Dimensionen. Im Sanatorium Loew, IX. Mariannengasse 20 (Abb. 3) fand er die aufopferndste Pflege, welche jedoch nicht mehr imstande war, den aufgezehrten Organismus genesen zu lassen. Mit Gustav Mahler erlosch ein Stern erster Größe am Himmel der Tonkunst. Was zu seinen Lebzeiten nur schwer zu erreichen war, die Aufführung seiner Werke, das wiederholt sich nun von Jahr zu Jahr öfter. Und heute, da bald das erste Jahrzehnt nach seinem Tode zur Neige geht, erleben wir es, daß sich seine künstlerische Sendung zu erfüllen beginnt. Ein echtes Künstlerschicksal! Denn große Kunstwerke leben sich allemal nur langsam in der Menschheit ein. Der rasche Erfolg ist für den Augenblick. Daran vermag auch die heute so beliebte rauschende Reklame nichts zu ändern, die die Erzeugnisse der Tonkunst wie Industrieartikel mit widerlicher Aufmachung auf den Markt bringt. Das große Publikum mag ja dadurch vielleicht getäuscht werden. Aber stiller Künstlerernst horcht hier erkennend in die Tiefe. Gustav

[1] Mit Photographien von Alois Klima, Wien.

[2] Ich bin schon im Jahre 1917 für eine Gedenktafel eingetreten. Natürlich vergebens. (Siehe meinen Artikel „Anton Bruckners letztes Heim" im Heft 14/15 des „Merker", Jahrg. 1917.)

Mahler selbst hat für die Verbreitung seiner Werke nichts getan. Und er hat recht gehabt. Sein Erfolg kommt leise und langsam und zieht mit stiller Ruhe in der Menschheit Herz.

Dafür aber wird er auch weitaus das Geschrei des „Marktes" überdauern. Er hat die Gegenwart versäumt, aber dafür die Ewigkeit gewonnen.

Liszt in seinen Beziehungen zu Berlioz.

Von Albert Maecklenburg (Danzig).

Eine der liebenswürdigsten und der Verehrung wertesten Eigenschaften, die wir an dem Wesen des Künstlers und Menschen Liszt bemerken, war die, überall da, wo er nur ein für die Kunst in heiliger Begeisterung erglühendes Herz und ein ursprüngliches Talent fand, diesem auf jede Weise ein fördernder Freund und Bahnbrecher gewesen zu sein. Man könnte hier eine ganze Reihe von Künstlern, z. B. Peter Cornelius, Robert Schumann, aufzählen, die ihren ersten Erfolg in der Oeffentlichkeit, das Einheimsen ihrer ersten Ruhmeskränze ganz allein Franz Liszt zu verdanken haben. Die Universalität des künstlerischen Verständnisses zeigte sich bei Liszt besonders darin, daß er in seiner kritischen Beurteilung selbst solchen musikalischen Naturen Gerechtigkeit widerfahren ließ, die der seinigen fremd, ja sogar diametral entgegengesetzt waren. Welche Sympathie und welch tiefgehendes Verständnis brachte Liszt, der Großzügige und sich meistens nur in weitausgelegten musikalischen Formen Aussprechende, z. B. dem Meister der musikalischen Kleinkunst, Robert Schumann, entgegen.

Wo er nur eine ausgeprägte Individualität fand, mochte sie auch der seinigen heterogen sein, wo er nur ein bedeutendes Talent fand, das sich über das Niveau der Plattheit und des Alltäglichen hinaushob, wahrlich, es durfte schon weitgehender Teilnahme und energischer Förderung seinerseits sicher sein!

Wie mußte aber naturgemäß die teilnahmsvolle Sympathie Liszts in die regste Propaganda übergehen, wenn das Schicksal ihn mit musikalischen Geistern in Berührung treten ließ, die seiner eigenen musikalischen Individualität wesensverwandt waren, von denselben Kunstprinzipien ausgingen wie er, und die er als gesinnungsverwandte Brüder im Dienste des musikalischen „Fortschritts" begrüßen durfte! Wahrlich, hier kannte Liszts Aufopferungsfähigkeit keine Grenzen; hier versuchte er durch alle nur möglichen erlaubten Mittel dem aufgehenden Kunststern beim Publikum die Anerkennung zu erzwingen, selbst wenn dies Opfer fordern sollte, die er kaum zu erschwingen vermochte; war doch die zu verfechtende Sache seiner Schützlinge die Sache der neuen Kunstära, somit seine eigene; war doch der durchschlagende Erfolg ihrer Werke sein Sieg, bedeutete doch ihre Niederlage — sein eigenes Unterliegen. Ein solches musikalisches Genie, das mehr als einen Liszt wesensverwandten Zug in sich barg, ja schon bei seinem ersten Auftreten aufflammen ließ, war Hector Berlioz. Wie Liszt war Berlioz ein „Zukunftsmusiker", der ein Vierteljahrhundert zu früh kam, wenn er auch selbst gegen solche Benennung Protest erhob und für die Gegenwart leben und schaffen wollte. Wie Liszt war Berlioz auch Programmusiker, vielmehr ist er als „Erfinder" dieses neuen Stilprinzips anzusehen, wie denn Liszt in seinem Aufsatz über Schumann in der Gazette musicale Nr. 46 (1837) sich den kurz vorher in derselben Zeitschrift niedergelegten Ansichten Berlioz' über die Programmmusik einfach anschließt. Und dieses von Liszt stets verfochtene Prinzip der Programmusik, das ein Charakteristikum der neuen Kunstära bildet, dessen schneidige Aufrechterhaltung ihm von seiten der Musikalisch-Konservativen die heftigsten Invektiven zuzog, mußte Liszt zu Berlioz hinziehen, war doch seine gesamte produktive Tätigkeit auf dem Gebiet der Instrumentalmusik auf diesem selbigen Prinzip auferbaut, das auch die Grundlage für das Berliozsche instrumentale Schaffen bildete. Wie Berlioz war Liszt davon überzeugt, daß die fortschreitende Individualisierung der Tonsprache, worauf schon Beethoven in seinen letzten Werken hindrang, nur dadurch erreicht werden konnte, daß die musikalische Schaffenskraft sich von Gestalten und Werken der Dichtkunst anregen, inspirieren ließ. Daß für die Tonkunst die Bedingung des notwendigen Fortschritts nur an der innigsten Verschwisterung derselben mit dem wirklichen Leben, mit der dieses verklärenden Poesie liegt, dies war die Ueberzeugung, die einen Liszt mit Berlioz verband, und der er sein langes Leben hindurch bei seinem musikalischen Schaffen auch treu blieb, als dieses ihn auf Bahnen hindrängte, auf die sein Freund Berlioz ihm nicht mehr folgen konnte, weil sie ihm infolge der lähmenden Tragik seines Lebens und vor allem seiner widerspruchsvollen, zerrissenen Individualität nach verschlossen bleiben mußten. Wenn nach Berlioz der höchste Zweck der Musik darin besteht, den Verlauf irgend einer dramatischen Szene, irgend ein greifbares Ereignis aus dem Leben, ja irgend eine abstrakte dichterische Idee in die konkrete Sprache der Töne zu übersetzen, so machte Berlioz seine Symphonie fantastique, die er als 27jähriger Meister zwei Jahre nach dem Tode Beethovens (1829) komponierte, diesem Zwecke dienstbar, indem er darin ein Selbstbekenntnis in Tönen, eine „Episode aus dem Leben eines Künstlers", der er selbst ist, seine eigene Leidenschaft für Miß Smithson in so lebenswahrer und dabei hochgenialer Weise zum Ausdruck brachte, daß Liszt von der Partitur sofort bei der ersten Lektüre unwiderstehlich gefesselt, ja geradezu in Ekstase versetzt wurde. — Hier fand Liszt, was er so lange bei den zeitgenössischen musikalischen Autoren vergeblich gesucht und schmerzlich vermißt hatte: das erste musikalische Dokument einer auf treue Schilderung des Lebens ausgehenden Kunsttendenz, der nicht die äußere Form mit ihrem üblichen Schematismus, vielmehr die Darstellung resp. Offenbarung echter und wahrer Gefühle, tiefster individueller Leidenschaften die Hauptsache ist, mochte auch die Form selbst mit ihren, den freien Flug des Genius hemmenden traditionellen Satzungen bei diesem unaufhaltsamen Erguß des Lebensstromes in Stücke gehen. — Hier fand Liszt den freien, unverfälschten Tonausdruck dessen, was in dem von irdischer Liebe ergriffenen, von tiefer Leidenschaft zerwühlten, sehnsuchtskranken Herzen eines Künstlers vor sich ging, der ganz unbewußt und tendenzlos das „Leitmotiv" erfindet, um das wiederholentliche Auftauchen des Gedankens an die Geliebte eben durch das Wiedererscheinen ein und derselben einschmeichelnden Melodie zu symbolisieren (Satz I).

Hier fand Liszt in der „Scène aux champs"[1] die fast erste künstlerische tonliche Ausprägung jenes modernen, romantischen Naturgefühls, das nicht die Natur als ein



Abb. 2. Anton Bruckners Sterbehaus.

[1] Satz II nach der ersten Fassung der Symphonie, Satz III nach der zweiten Fassung des Programms der Symphonie vom 9. Dezember 1832.

äußeres, ihm gegenüber fremd dastehendes Objekt betrachtet, wie es noch Beethoven in seiner Pastoralsymphonie tat, das vielmehr sich selbst in die Natur hineinwebt, hineinprojiziert, um in völliger Identifikation mit ihr die innere Harmonie zwischen Seelenzustand und Naturvorgang in Naturlauten zur Anschauung zu bringen. Dies mußte Liszt in der „Scène aux champs" mit ihren zwei süßmelancholischen Hirtenmelodien aufs tiefste empfinden und erkennen — er, der wie fast kein zweiter Tondichter das tiefste Bedürfnis fühlte, die verschiedensten Eindrücke der Natur in Musik umzusetzen. — Wie kongenial mußte Berlioz in der „Szene auf dem Lande" einem Liszt erscheinen, der in seinen wundervollen „Années de pélérinage" ebenfalls den lebendigsten Sinn für die Schönheit der Natur entfaltete; leuchtete ihm doch in diesen musikalischen Dichtungen für Klavier die Pracht der schweizerischen Alpenwelt vom Wallenstädter See an bis zum Montblanc, aber auch in den italienischen Kompositionen Bd. 2 der glanzvolle Reiz südlicher Schönheit sonnig auf. — Liszt konnte daher sicher sein, von seiten Berlioz' in seinem tiefen Naturgefühl nicht unverstanden zu bleiben, wenn er in einem Briefe an Berlioz vom 2. Oktober 1839 als Erklärung zu dem Klavierstück aus Buch III der „Années de pélérinage" Aux Cyprès de la Villa d'Este schrieb:

„In der Einsamkeit liegt eine Sprache, welche laut zu denen spricht, die sie beachten. Die alten Wälder geben immer Orakel der Weisheit wieder; die Cypressen der Villa d'Este wissen schon lange um die Torheit der Menschen und die unumgängliche Notwendigkeit der Dinge."

Liszt fand endlich in der Symphonie fantastique von Berlioz bei aller Bizarrerie der Form, bei aller Extravaganz seiner musikalischen Romantik doch jenen erhabenen Zug „in den reinen Flammen des Gefühls, die von Herz zu Herzen ineinanderschlagen ohne Hilfe der Reflexion", den glühenden Idealismus des echten Genius, der noch da deutlich vernehmbar ist, wo die unerschöpfliche Phantasie des Tondichters uns in greuliche Höllenschlünde hinabreißt, in denen wilde Dämonen ihren Hexensabbat abhalten und die Verzweiflung ihre teuflischen Grimassen schneidet (Satz IV der Symphonie). Mußte Liszt nicht das, was Berlioz in dem letzten Satze seiner Symphonie zum Ausdruck bringt — die schneidende Ironie in Tönen, die dem Tondichter das schmerzende Gefühl der ewigen Unrealisierbarkeit des Schönheitsideals eingibt —, voll und ganz begreifen? — er, der selber in seinen 3 Mephisto-Walzern, in der „Mephisto-Polka", in „Scherzo und Marsch" (oder „wilde Jagd" genannt), in der Klavierfantasie über den Höllenwalzer aus „Robert der Teufel"[1] seine ironisch-dämonische „Mephistonatur" enthüllte, indem er in wild phantastischer Laune in diesen eigenartigen Kompositionen köstliche Momente tollen Witzes und lugenden Spottes hervorbrachte, die uns an Mephistos Worte im Faust erinnern: „Ein bißchen Feuerluft, die ich bereiten werde, — hebt uns behend von dieser Erde. — Seine Dankesschuld für den herrlichen Genuß, den ihm die Lektüre der Symphonie fantastique von Berlioz bereitet hatte, konnte Liszt nicht anders abstatten, als daß er einen Klavierauszug der Symphonie fantastique verfaßte, um dadurch dem hervorragenden Werke beim großen Publikum Eingang zu verschaffen. Mit dem Verständnis dieses grandiosen Werkes von Berlioz stand Liszt zur Zeit der ersten Aufführung unter Habeneck in Berlioz' großem Konzert vom 5. Dezember 1830 fast vereinzelt da. In einer Zeit, die an den vom Klassizismus überlieferten Dogmen starr festhielt, die bei der schablonenhaften Konservierung der äußeren, von der Klassizität sanktionierten Formen, die musikalische Fortentwicklung des Inhalts versäumte, — in einer Epoche, in der man noch nicht einmal Beethoven zu würdigen wußte, ein Habeneck in Paris sich vergebens bemühte, den Aufbau der Beethovenschen Symphonie an seinen Musikern analytisch klarzumachen, konnte von einem allgemeinen, geschweige denn eingehenden Verständnis der Berliozschen Symphonien, die ihren Ausgangspunkt von der Beethovenschen Neunten nahmen, erst recht nicht die Rede sein. Liszt war einer der Wenigen, ja außer Habeneck in Paris (und Schumann) fast der Einzige, der Berlioz verstand.

Der Klavierauszug der Berliozschen Symphonie, mit dem nun Liszt das Verständnis für Berlioz im deutschen Publikum anbahnen wollte, war ein Meisterstück ersten Ranges. Berlioz, der Orchesterkomponist „par excellence", „der geborene Orchestervirtuos" (wie Schumann ihn nennt), dessen un-

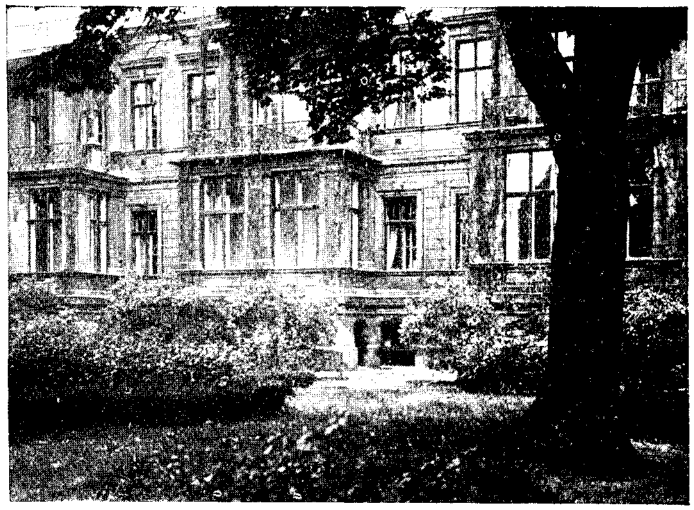


Abb. 5. Sanatorium Loew, wo Gustav Mahler starb (das mittlere Erkerzimmer)[1].

erschöpfliche Phantasie von der Klangwelt des Klaviers und den Fesseln des Klaviersatzes stets unbeeinflußt geblieben ist, weil er eben nicht Klavier spielen konnte[2], erhielt — so wollte es das Geschick — zum popularisierenden Interpreten der in seiner Symphonie fantastique webenden phantastisch-romantischen Gedankenwelt gerade Liszt, den König des Klaviers, — ihn, der in dessen Tonwelt heimisch war wie kein Zweiter und darum vor allen anderen dazu berufen war, die würdigste Interpretation des seltsamen Werkes auf dem Klavier zu geben, die sich nur denken läßt. Wenn es sich nicht bestreiten läßt, daß bei den Orchesterwerken keines anderen Komponisten die Herstellung eines auch nur mittlere Ansprüche erfüllenden Klavierauszugs mit so riesigen Schwierigkeiten verbunden ist, wie bei denen von Berlioz, und daß die Gefahr naheliegt, daß das Klavierarrangement selbst bei einem tüchtigen Grade von Kombinationsgeschick doch schließlich gewöhnlich so ausfällt, daß es nur einen abgeblaßten Begriff von dem vermittelt, was eigentlich die Orchesterpartitur von Berlioz enthält, — bei Liszts Klavierauszug ist diese Gefahr vollkommen vermieden; er erfüllt auch die denkbar höchsten Anforderungen. Dieses Lisztsche Klavierarrangement ist derart, daß es uns, wenn wir es daraufhin untersuchen wollten, ein und für allemal die normalen Richtlinien für die symphonistische Behandlung des Pianoforte geben könnte. Dem Pädagogen könnte und sollte es als die praktische Klavierschule im Partiturspiel dienen. Mit flammender Begeisterung und dem denkbar höchsten technischen Geschick und Verständnis gearbeitet, erscheint der Klavierauszug Liszts nicht wie etwas Sekundäres, Abgeleitetes; zum zweiten Male ist hier die Berliozsche Symphonie geboren, daß sie wie ein siegreicher Phönix aus den Klangesfluten des Klaviers emporsteigt — geboren von einer empfänglichen Seele, der die geheimsten Intentionen des Berliozschen Genius nicht verborgen bleiben konnten. Der

[1] Berlioz war von dieser Klavierfantasie hoch begeistert, während sie auf Wagner abstoßend wirkte.

[1] Vervielfältigung dieses mit freundlicher Genehmigung des mit Mahler befreundet gewesenen Direktors der Anstalt, Dr. A. Hözl, veröffentlichten Bildes verboten.

[2] Berlioz spielte außer dem Flageolett, d. h. der unserer Pikkoloflöte ähnlichen Art der alten Schnabelflöte, außer der gewöhnlichen Querflöte und der Gitarre kein weiteres Instrument.

Klavierauszug erscheint — es ist dies nicht zuviel gesagt — wie ein Originalwerk; er ist kein abgeblaßtes, totes Schemen, vielmehr ein lebensprühendes, von Schönheit leuchtendes Klavierwerk! Dies konnte nur Liszt, der souveräne Herrscher des Klaviers, der Aehnliches nur noch in seinen berühmten Klavierpartituren der Beethovenschen Quartette und Symphonien erreicht hat. Ungescheut kann sich der Klavierauszug neben der Orchesteraufführung hören lassen; und wirklich spielt ihn Liszt 1834 in einem öffentlichen Konzerte zu Paris als Einleitung zu einer späteren Symphonie von Berlioz, nämlich zu „Mélologue", der Fortsetzung der phantastischen.

Nicht bloß direkt, auch indirekt kam die Herausgabe des Klavierauszuges der Symphonie der Propaganda für Berlioz zugute, und zwar durch den Umstand, daß Robert Schumann mit dem Auszug von Liszt bekannt und zu der hervorragenden Analyse des Berliozschen Opus in der von ihm redigierten neuen Zeitschrift für Musik, dem Hauptorgan des musikalischen Fortschritts, angeregt wurde. Diese Analyse (1835), die als eine der epochemachendsten musik-literarischen Kundgebungen jener Zeit zu betrachten ist, vermittelte nun der Musikwelt in Deutschland die Kenntnis des Berliozschen Werkes. Die Art und Weise, wie Schumann in geistreicher Weise analytisch nachwies, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit dieser Symphonie, in größeren Verhältnissen gemessen, ihr doch eine wohlproportionierte, symmetrische Ordnung inhäriert, — daß Schumann ferner die Eigentümlichkeit des Berliozschen Stiles: die freie Vereinigung von gleichen Takt- und Rhythmusverhältnissen mit ungleichen, die Unkongruenz des Nachsatzes mit dem Vordersatze, die Verlegung des Höhepunktes der Melodie an Stellen, wo man ihn nach dem landläufigen Gefühl keineswegs erwartet, wie trotzdem die Berliozsche musikalische Diktion sich zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel) erhebt, wie Berlioz die Tyrannei des Taktes verdeckt und sie unfühlbar macht, wie alles in der Diktion zur Darstellung der einmal erfaßten Idee dient, und stets der geistige Zusammenhang gewahrt ist, — dies alles mußte wohl den vollen Beifall Liszts und seine ganze Zustimmung finden, spricht doch die Schumannsche Kritik eben das aus, was er selbst bei Ausarbeitung des Auszuges als das freie Stilprinzip Berlioz' in vollem Umfange erkannt und als die Grundlinien seiner musikalisch-poetischen Empfindung nachempfunden hat: „Was Berlioz haßt, das faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken."

Während nun Schumann in seiner ersten Begeisterung für Berlioz bald nachließ, wenigstens es vermied, in den Spalten seiner Zeitschrift weiter über Berlioz' Schaffen zu berichten, — nachdem Berlioz im Winter 1841/42 zu der Annahme verleitet, Deutschland sei reif für ihn, nach Deutschland gekommen war und im Leipziger Gewandhaus einen bedenklichen succès d'estime erlebt hatte, — blieb Liszt seiner ersten Bewunderung für Berlioz getreu und ließ nicht davon ab, bei jeder passenden Gelegenheit diesem neuaufgehenden Kunststern zu huldigen und dem Berliozschen Genius bewundernde Anerkennung zu zollen. Schon 1830 war ja der geniale Klavierspieler mit Berlioz in Paris in nähere freundschaftliche Beziehung getreten; die Bande der Freundschaft schlossen sich immer enger um unsere beiden Kunstheroen; rühmend muß man es hervorheben, mit welcher beispiellosen Selbstlosigkeit Liszt in seiner Propaganda für Berlioz eintrat, um ihm die gebührende Anerkennung zu erringen. Der Klavierauszug der Symphonie fantastique bildete die erste Etappe auf dem Wege dieser dornreichen propagandistischen Verwendung; nach der Niederlage des Cellini (1839) trat Liszt in den „Reisebriefen eines Baccalaureus der Tonkunst" schriftstellerisch für seinen genialen Freund ein und schrieb noch einige weitere glühend-enthusiastische Aufsätze. Als Komponist betätigte sich Liszt für Berlioz in einer Fantasie für Klavier mit Orchesterbegleitung über Berliozsche Motive, — in einem Werk, in dem Liszt die Satzweise und den Stil Berlioz' in seiner charakteristischen Eigenart zum Ausdruck gelangen ließ. Als ausübender Künstler im Konzertsaal, sei es als Pianist, sei es als Dirigent, stellte Liszt seine die Brüder im Apoll überragenden Geisteskräfte in den propagandistischen Dienst für Berlioz; nicht bloß, daß er Berliozsche Stücke aus seinen ersten Symphonien in von ihm selbst gefertigten, unübertrefflichen Klavierarrangements sowie auch die oben erwähnte Klavierfantasie dem Publikum öfters vorführte, mit Akkuratesse studierte er ferner die Berliozschen Symphonien dem Orchester ein und dirigierte sie, unterstützte auch die Konzertunternehmungen seines Freundes durch seine Mitwirkung.

Jedoch schien diese rege Propaganda Liszts für Berlioz zunächst keine bemerkenswerten Früchte zu tragen. In einer Zeit, die dem Auftreten des neuen Genius in der musikalischen Kunst verständnislos gegenüberstand, welche die Maxime von Berlioz: „Der Künstler kann das Schöne außerhalb der Regeln der Schule verfolgen, ohne befürchten zu müssen, es dadurch zu verfehlen" nicht begreifen konnte, weil die in der Musik maßgebenden Persönlichkeiten zum größten Teil an dem Formalismus der klassischen Schule festhielten, ohne den bezwingenden Geist der Klassiker zu besitzen, — mußte die Kunsterscheinung eines Berlioz, mochte sie auch noch so hell bei ihrem ersten Auftreten aufleuchten, doch zuerst unbeachtet bleiben. — Wenn man Schöpfungen wie die von Berlioz, welche eine zügellose Phantasie eingegeben, vom engen Professorengesichtskreis aus zu betrachten gewohnt war, wenn man einen zahmen, akademischen Maßstab, der nur immer fragte, ob auch alles fein säuberlich nach den akademischen Regeln des reinen Satzes geschrieben sei, an Schöpfungen anlegte, die nach einem viel höheren, divinatorischen Gesichtspunkt beurteilt sein wollen, da mußte man zu derartigen Urteilen gelangen, wie sie in den Kritiken über die ersten Konzerte von Berlioz in Deutschland niedergelegt waren: Wie schimpfte man da über die „Uebertretungen gewisser Kunstregeln und Gewohnheiten des Ohres", wie warf man da Berlioz in scharf tadelnden Ausdrücken vor, daß er Effekte suche, die unsere Fassungsfähigkeit übersteigen, daß er den Rhythmus bis zur Unkenntlichkeit zerstücke, seine melodischen Linien verzeichne, daß er unsere Kapazität „mit einer unverdaulichen Masse von Konsonanzen und Dissonanzen" fülle, so daß seine Musik sich zuletzt nur noch „wie die verworrenen Akkorde der Aeolsharfe, wie Meeresbrausen und Waldesrauschen" anhöre. Um allem die Krone aufzusetzen, ließ man die giftigen Kritiken in dem Vorwurf gipfeln: Berlioz treibe Mißbrauch mit der Polyphonie! In einer Zeit, in der Mendelssohns klassizistische Formenglätte weniger geistvolle Tonsetzer zu dem Wahn verleitete, als bestehe der Hauptvorzug einer musikalischen Komposition ausschließlich in dieser — in der die Fata Morgana dieses glatten, ebenen, formenschönen Stils selbst einen Schumann (in seiner letzten Periode) zur Nachfolge verlockte, so daß er dem ungestümen, impressionistischen Jugenddrang seiner früheren Werke untreu wurde —, in einer Zeit, in der man Liszt und Wagner boykottierte, konnte da ein Berlioz, der Antipode Mendelssohns, aufkommen, da letzterer im Vordergrunde des musikalischen Interesses und auf dem Gipfel seines Ruhmes stand?
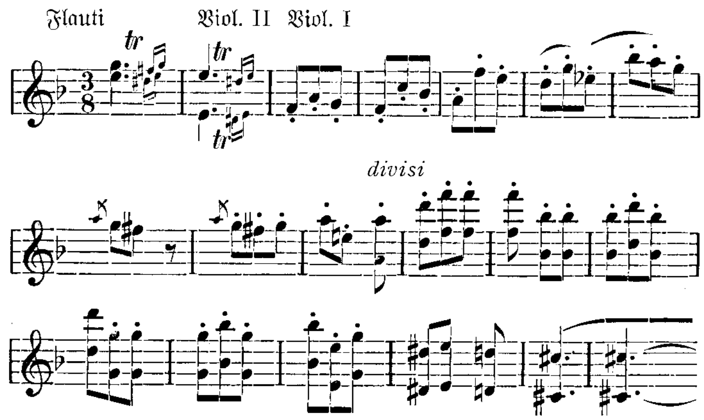
Doch Liszt war nicht der Mann dazu, in seinem Eintreten für Berlioz sich entmutigen zu lassen und die Waffen vor der zopfigen, vorurteilsvollen Kritik zu strecken. Liszt war es wiederum, der, nachdem er 1848 Hofkapellmeister in Weimar geworden war, Richard Wagner „festgestellt" und so freie Hand bekommen hatte, die Propaganda für Berlioz (in den fünfziger Jahren) mit neuen Kräften zum zweiten Male aufnahm. Jetzt ging sie bedeutend schneller vorwärts. Der Hauptgrund dafür ist wohl darin zu suchen, daß mit den Jahren Liszts eigene Werke — neben denen Richard Wagners — die künstlerische Anschauung der Zeitgenossen wesentlich modifiziert und „ihre Ohren gebildet hatten." Als unter der Aegide Liszts die musikalische neue Schule in Weimar sich künstlerische Ausschreitungen erlaubte, die keineswegs im Sinne Liszts waren, so daß man von den revolutionären Tendenzen der späteren Weimaraner Schule mit Recht reden konnte, erschien Berlioz demgegenüber, als in seinem Ent-

wicklungsgang die klassizistische Reaktion eintrat, geradezu als ein Gemäßigter, der von der Kritik für befähigt angesehen wurde, auf dem Parnaß in den Kreis der „Klassiker“ einzutreten. So trug gerade der Gegensatz, in den der sich klassischen Formen nähernde Berlioz (in seiner letzten Periode) zu den Auswüchsen der Weimaraner Schule trat, dazu bei, daß er mit jedem Jahre mehr und mehr Boden in Deutschland gewann. Berlioz wäre aber niemals in die Lage gekommen, mit den nachlisztianischen Weimaraner Komponisten zu seinem Vorteil verglichen zu werden, wenn nicht Liszt für ihn so energisch in Weimar in den fünfziger Jahren zum zweiten Male eingetreten wäre. — Und zwar zunächst wieder als Schriftsteller.

Während Wagner nur gelegentlich in seinen Schriften auf Berlioz zu sprechen kam, hat Franz Liszt seinem Freunde eine besondere Monographie gewidmet. Der sich durch einen glänzenden Stil auszeichnende Essai „Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie“ wurde von Liszt bereits 1850 verfaßt und an eine französische Zeitung gesandt, die aber dem Werke die Aufnahme versagte, weil der Aufsatz „trop elogieux“ sei. Für diese Berlioz-Schwärmerei Liszts hatten die maßgebenden kritischen Persönlichkeiten in Paris eben kein Verständnis. 1855 erschien aber die Berlioz-Studie in Deutschland in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und fand dann später Aufnahme in dem vierten Band der gesammelten Schriften Liszts, deren Gesamttitel (in Bd. IV) „Aus den Annalen des Fortschritts“ lautet.

Kurz nach der Veröffentlichung dieser berühmten Analyse der Harold-Symphonie 1855 wurde Liszt von Richard Pohl, einem der bedeutendsten Kenner Berlioz', gefragt, weshalb er die Prinzipien des Berliozschen Stiles gerade an der Harold-Symphonie demonstriert hätte und nicht an Berlioz' Symphonie „Romeo und Julie“, der er doch jedenfalls auch den Vorrang vor jener einzuräumen kein Bedenken trage. Liszt antwortete, die Form von „Romeo und Julie“ sei schuld daran, mit der er sich nicht vollkommen einverstanden erklären könne. Es ist keine Frage, daß Liszt mit diesem Urteilsspruch über „Romeo und Julie“ das Richtige getroffen hat. Es ist wohl selbstverständlich, daß Liszt mit seinem Ausspruch gegenüber Richard Pohl nicht die Form, d. h. die Struktur des einzelnen Symphoniesatzes gemeint haben kann. Der Autor der „Préludes“, der übrigen symphonischen Dichtungen, der sich selber immer wieder von neuem eine Form schuf, um seinen gewaltigen Ideenreichtum darin bergen zu können — eine Form, die in ihrer Gestalt immer nach dem Inhalt variierte, — hat niemals ein Schema im voraus im Sinne gehabt, das er dem eigenen Gedankeninhalt anlegte, oder an dem er die Ideen eines fremden Meisters beurteilend maß. Man könnte Liszt ganz gut den Verfechter der „modernen Formlosigkeit“ nennen, wenn man diesen Ausdruck nur in gutem Sinne zu verstehen sich bemüht, wobei „Formlosigkeit“ gleich „Freiheit von der Knechtschaft der Form“ zu setzen ist. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir den Tadel Liszts — wenn sein Ausspruch überhaupt einen Tadel involviert — einzig und allein auf die Anlage im großen und ganzen beziehen, die in der Symphonie „Romeo und Julie“, d. h. in dem Verhältnis der einzelnen Sätze zueinander, hervortritt. In der innersten Natur der Romantik, die ja Berlioz auf musikalischem Gebiet vertritt, liegt es schon begründet, daß sie sich nicht viel aus den Forderungen der reinen Vernunft macht und in der Erkenntnis der Unzulänglichkeit derselben ihre Zuflucht zu den zwar dunkleren, aber dafür um so tiefer in den Urgrund der Dinge eindringenden Seelenkräften nimmt, die auf Ahnung und Gemüt, Gefühl und Phantasie basiert sind. In diesem Sinne ist die Romantik antilogisch oder besser alogisch. Auch der Repräsentant der musikalischen Romantik, Berlioz, ist als schaffender Künstler naiv alogisch. So häufig läßt er seinem phantastischen Pegasus die Zügel schießen, unbekümmert darum, in welche Regionen er ihn hineintrage, ob er in den Geleisen altgewohnter musikalischer Formen einherstürme oder nicht, ohne überhaupt den Versuch zu machen, ihm die straffen Zügel der Reflexion anzulegen. Liszt dagegen — und dies ist der Hauptunterschied zwischen beiden Künstlern — verliert niemals den Kopf; er ist logischer als Berlioz, der stärkere Denker, wie reich auch das Element der musikalischen Romantik bei ihm vertreten sein mag.

Einem Liszt konnte nicht verborgen bleiben, daß „Romeo und Julie“, was die Originalität der Erfindung, die Kraft und die unendliche Fülle der musikalischen Gedanken anbetrifft, unter Berlioz' Werken mit den ersten Platz einnimmt. Welch poetischer Stimmungszauber schwebt über dem herrlichen Adagio „der Liebesszene im Garten“, dem Lieblingsstück des Meisters! Welch ein prickelnder Humor lacht aus dem wundervollen Scherzo „Fee Mab“!



Wahrlich, es gibt kein zweites Scherzo von bestrickender Klangwirkung und ähnlicher Poesie, welch ein Wunder der Instrumentationskunst! Aber als Ganzes genommen, mußte die Symphonie in ihrem äußeren Aufbau, in der architekturalen Zusammenfügung ihrer einzelnen Teile auf den hochausgebildeten Kunstverstand eines Liszt abstoßend wirken. Die stilistischen Ungeheuerlichkeiten, das stillos barocke Nebeneinandergestelltsein der heterogensten Ausdrucksformen — der rezitierende Chorprolog am Anfang, die absolute Instrumentalmusik in der Mitte des Werkes, das Opernfinale am Ende —, diese Zusammenmischung der verschiedensten Stilformen schienen dem stets logisch denkenden Liszt nicht die geeigneten Mittel zu sein, durch deren Anwendung sich das „neue Genre“, die „neue Kunstgattung“ durchsetzen könnte. Wenn Berlioz dem Instrumentalscherzo ein Vokal-Scherzetto als Gegenstück an die Seite stellt, so ist dieses an und für sich wohl höchst originell und reizend, entbehrt aber jeglichen logischen Grundes; und Liszt hat die Unlogik deutlich herausgefühlt, die darin lag, daß Berlioz der „Fee Mab“, die im Drama Shakespeares selbst nur eine Episode ist, durchaus kein notwendiges Moment zur kunstgerechten Entwicklung des Dramas bildet, eine solche Ausdehnung gab, daß sie zweimal durchgeführt wurde, — einmal vokal und einmal instrumental. — Sowohl Liszt als auch Berlioz haben die Faustidee musikalisch verarbeitet; — den Niederschlag ihrer durch den Goetheschen Faust angeregten musikalischen Ideen finden wir in „la Damnation de Faust“ von Berlioz und in der Faust-Symphonie von Liszt — beide sind aber bei dieser Verarbeitung der Faustidee ganz verschiedene Wege gegangen. Wenn Berlioz in seinen 30 Faustszenen, in welche die älteren, schon 1828/29 komponierten „8 Faustszenen“ aufgenommen worden sind, eine Zeitlang fast pedantisch den Spuren Goethes folgt, so daß sein Werk partienweise wie eine musikalische Illustration der deutschen Tragödie aussieht, wenn er dann aber auf einmal den Gang der Tragödie verläßt, um gewisse Episoden, die seinen musikalischen Geist in Besitz nahmen, die Seiten der Faustnatur, die ihn gerade als Musiker anzogen, ohne Rücksicht auf den inneren Zusammenhang seinen musikalisch-poetischen Tendenzen dienstbar zu machen, so können wir ein solches Verfahren nicht gerade logisch nennen; wir werden der Lisztschen Symphonie, wenigstens in bezug auf die Wahrung der Stileinheit, auf die straffe, folgerichtige, aus dem jedesmaligen Motivkeim gesponnene Entwicklung der musikalischen Gedanken vor der

Berliozschen den Vorzug geben, mag sie auch sonst in bezug auf die Kraft der Empfindung und das Gestaltungsvermögen hinter der Berliozschen zurückstehen. Denn indem Liszt sich keineswegs an den Plan des Goetheschen Dramas bindet, weiß er die Idee des Gedichts mit musikalisch-logischer Konsequenz aus seinem eigenen Temperament heraus folgerichtig zu entwickeln.

(Schluß folgt.)

Deutsch-österreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl (St. Pölten).

Richard Stöhr.

Der 1877 zu Wien geborene Dr. Richard Stöhr mußte zuerst auf Wunsch des Vaters Arzt werden, ehe er seiner Neigung zur Tonkunst folgen durfte. So kommt er erst im Jahre 1898 zu einer geordneten Ausbildung, die er aber dann in sorgfältiger und gründlicher Weise bei Robert Fuchs, Bockner und Schenner in Wien genießt. Besonders die Art des lieben alten Robert Fuchs, der ganze Generationen von Komponisten herangebildet hat, spiegelt sich in den Werken des Schülers. Zunächst die Reinheit des Satzes, die Beherrschung der kontrapunktischen und thematischen Mittel. — Durchaus auf dem Boden normal gewachsenen ehrlichen Musizierens steht Richard Stöhr. Er ist in des Wortes bester Bedeutung eine echte österreichische Musikantennatur, denn er singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Die moderne Klangwelt hat ihn nicht unberührt gelassen, er macht aber kein Hehl daraus, daß ihm die alten Herren lieb und teuer sind. Vor allem aber, er hat Erfindung! Jedes seiner 46 Werke trägt Themen und Details von klarster melodischer Erfindung. Seine Musik ist noch Sprache des Gefühles und nicht des Verstandes allein; es ist ihm wichtig, **was** er spricht, nicht **wie** er es spricht. Das moderne „Um die Ecke komponieren", Kinkerlitzchen sammeln, Akkordzüchten ist ihm fremd. Wer ohne geärgert zu werden frisch und frei musizieren will, der greife zu Stöhrschen Werken, er wird es nicht bereuen. Auffallend reiche, kluge Erfindung mit einem gewählt populären Tone, der nur sehr selten das Banale streift, vereinigen sich da mit reifem Können. Besonders seine Gesänge sind sympathische anheimelnde Gebilde. „La, la, la, die Welt ist herrlich überall", steht im Op. 28, dem Liede „Trost". Das scheint mir das Programm Stöhrs. Man sieht zwischen den Zeilen, wie freudig und leicht sein Dichten ist, wie unbeschwert von Handwerksschweiß und Originalitätsangstgefühlen. Sehr lieb trifft er den volkstümlichen Ton, wozu ihm seine Melodiefähigkeit und sein ehrliches Empfinden verhilft. Das Lied „Die schwarze Perle" und das ganz reizende „Du warst es doch" werden jedes Sängerherz erfreuen, trotz des alten Stiles, der angeblich mausetot ist. Die Klavierbegleitung seiner Lieder ist reich, aber ohne Bocksprünge und einer normalen Technik leicht erreichbar. Weniger sympathisch sind Exkursionen in das tonmalerische Gebiet, wie die lodernden, akkordzerlegten Flammen des Einäscherungsliedes. Meisterhaft ist das Lied vom Mönch Waltramus, Op. 48 Nr. 5; in seiner schlichten volkstümlichen Balladenfarbe ein Prachtstück. Wenn auch dieser Mönch ein entfernter musikalischer Verwandter des Mönches von Pisa, von Löwe, ist, möchte man das Lied immer wieder von vorne beginnen. Ganz andere Seiten zeigt Stöhr in seinen größeren Werken, und doch ist auch hier hervorstechendes Merkmal die große Musizierfreudigkeit. Monumentalwahn ist nicht zu finden, Gott sei Dank, aber ein Zug ins Große. Es ist wie mit den Liedern, man hat seine Freude dran. Ein solches Werk ist die große Violinsonate Op. 27, eine wahre Bereicherung dieser engmaschigen Literatur. Trotz aller Reserviertheit schreibt Stöhr nicht akademisch kühl. Als Theorieprofessor an der staatlichen Musikakademie und Autor von vier theoretischen Werken läge die Gefahr nahe, sich im akademischen Detail zu verlieren. Als angesehener theoretischer Schriftsteller gab er eine Harmonielehre, eine Modulationslehre, eine Formenlehre und ein sichtlich von Rob. Fuchsscher Methode inspiriertes Kontrapunktbuch heraus. Die großen Formen mag man Stöhr nicht gerne gelten lassen, trotzdem sind wir gespannt, auf die angekündigte Aufführung seines Oratoriums „Der verlorene Sohn" und auf die von der Volksoper angenommene Oper „Ilse". Wenn Stöhr in „Ilse" ein populäres seiner volkstümlich melodischen Art entsprechendes Buch gefunden hat, wird's nicht fehlen. Es ist bereits sein zweites musikdramatisches Werk, Dr. Batka schrieb das Buch seiner ersten Oper „Rumpelstilzchen". Als Symphoniker und auf dem Gebiete der Kammermusik hat er stattliche Auslandserfolge. Für Leipzig, Berlin, Stuttgart, Chicago, Neuyork, Boston, Cincinatti, London ist Stöhr kein ganz Unbekannter mehr. Man spielt dort seine Kammermusik. Eine prächtige symphonische Fantasie für Orgel und Orchester fand in Deutschland Bewunderer. Die a moll-Symphonie wieder wurde von der Wiener Kritik sehr lobend besprochen und die außerordentliche Gediegenheit der Kontrapunktik gerühmt.



Richard Stöhr.

Das Bild eines reichen Schaffens, voll Erfindung und ungeschminkter Begeisterung in bewußtem Festhalten am Traditionellen bietet uns Stöhrs Werk. Daß er so gar nicht in eine bestimmte Komponistenkaste zu zwängen ist, zeigt ihn trotz hoher Opuszahl als einen Werdenden, unstet an allen Blumen Naschenden. Wenn er nicht in das übliche Experimentieren verfällt, seine melodisch-persönliche Weltanschauung behält und den Gesangvereinen aus dem Wege geht, wird er die ihm gebührende Position gewiß erreichen. Daß die Wiener Kritik oft an ihm herumnörgelt, ist für ihn gut, wir machen den Leuten den Weg nach oben schwer, aber gerade deshalb gehen ihn unbekümmerte Naturen wie Stöhr erst recht. Eines hat er vor den Futuristen voraus, er weiß was er will und hat Erfindung und Können.

Die Stellung der selbständigen Privatlehrenden in der Gesetzgebung.

Die **selbständigen** Musiklehrenden führen seit Bestehen der Reichsversicherung einen Abwehrkampf gegen die Einbeziehung in den Versicherungszwang. Es kommen für sie nach dem letzten Stande der Rechtsprechung des Oberschiedsgerichtes in Frage: Invaliden-, Kranken- und Angestelltenversicherung. Am schärfsten spitzt sich der Konflikt bei der **Angestellten**versicherung zu, wo von den Musiklehrenden ins Feld geführt wird, daß § 1 des Angestellten-Versicherungsgesetzes die **Selbständigen** ausdrücklich freiläßt, während § 4 auch diese durch den Bundesrat **besonders** in

die Versicherung einbezogen werden können. Nach der Auffassung der Musiklehrenden ist ein solcher Akt nie erfolgt, da eine Verordnung des Bundesrats vom Jahre 1913 nicht dahin aufgefaßt werden kann, sondern nur eine Erleichterung für „angestellte“ Privatlehrende bedeutet. Das Oberschiedsgericht, das von der irrigen Annahme ausgeht, die Musiklehrenden seien vorher befragt worden, während in der Tat nur eine Gruppe an den Beratungen teilgenommen hat, bezieht die „selbständigen“ Privatlehrenden als „Angestellte“ ihrer „Arbeitgeber“ in die Versicherung, indem es teilweise aus sozialen Gründen die Widerstrebenden der, erheblichen Teilen der Musiklehrenden, unerwünschten und bestrittenen „Segnungen“ zuteil werden lassen will.

Der Widerstand wächst mit der zunehmenden Sozialisierung — sprich: Militarisierung — des Arztbetriebes, der dem gerade diesen Kreisen als notwendig erscheinenden Vertrauensverhältnis zwischen Arzt und Kranken den Todesstoß versetzt.

Trotz der geringsten Wahrscheinlichkeit des Erfolges wird augenblicklich versucht, auf rechtlicher Grundlage ein neues Urteil des Oberschiedsgerichts zu erzielen.

Schwere Gefahren drohen den „Selbständigen“ durch die neueste Gesetzgebung.

Das Umsatzsteuergesetz unterwirft in § 1 den Umsatz aus jeder „selbständigen“ Berufsausübung der Umsatzsteuer. Es steht nicht nur zu befürchten, sondern auch zu erwarten, daß andere Behörden — befangen sind sie beide, da sie das größte Interesse daran haben, den Kreis ihrer Objekte zu erweitern — sich auf den Standpunkt stellen, die „selbständigen“ Musiklehrenden seien eben das, was ihr Name besagt, nämlich selbständig. Die Erwartung wird zur Wahrscheinlichkeit, wenn man berücksichtigt, daß bei den Wahlen zu den „Arbeiter-“ usw. Räten die selbständigen Privatlehrenden als Wähler zurückgewiesen werden, weil sie keine „Angestellte“ seien.

Sie haben also tatsächlich soziale Pflichten — nämlich Beitragszahlung zur Angestelltenversicherung — zu leisten, während ihnen auf der anderen Seite die entsprechenden politischen Rechte vorenthalten werden.

Hinzu kommt, daß keine übergeordnete Instanz im Reiche besteht und bestehen wird, die diesen Konflikt aus der Welt schaffen kann. Für Steuerfragen dürfte vielleicht der Reichsfinanzhof zuständig sein, der für Auslegung des Gesetzes angerufen werden kann, aber nur — vom Finanzminister, nicht vom Censiten! Und wenn nun der Reichsfinanzhof sich für „Selbständigkeit“ entscheidet — aus finanziellen Gründen —, wo ist das übergeordnete Gericht, das das Oberschiedsgericht für Angestellte zwingt, seine aus sozialen Gründen im entgegengesetzten Sinne ausgefallene Entscheidung zu ändern? Etwa das „Reichsverwaltungsgericht“, das wohl in der Verfassung erwähnt wird, ohne daß auch nur eine Andeutung sich findet, wann, wo und wie es in Erscheinung treten soll, geschweige daß die Zuständigkeitsfrage sich ahnen läßt?

Es fehlt also:

1. In der Angestelltenversicherung an einer klaren und bündigen Einbeziehung der „Selbständigen“ in den Kreis der Versicherungspflichtigen. Die Ansicht des Oberschiedsgerichts, die privaten „selbständigen“ Musiklehrenden seien „Angestellte“, ist rechtlich nicht haltbar.

2. Im Umsatzsteuergesetz fehlt ebenso, wie im eben genannten Gesetz eine Begriffsbestimmung der „Selbständigkeit“.

Die Lösung ist daher nur darin zu finden, daß durch „gesetzliche Auslegung“ der Begriff der „Selbständigkeit“ ein für alle Male fest umgrenzt wird.

Gelegenheit wird dafür sein bei dem Arbeitslosen-Versicherungsgesetz. Hier wird das Widersinnige der Auffassung des Oberschiedsgerichts zutage treten. Soweit der Entwurf bis jetzt bekannt ist, werden „Lehrer und Erzieher“ zwar diesmal nicht genannt, aber es werden „Angestellte“ in der Art „Werkmeister und Anderer in ähnlich gehobener Stellung“ bezeichnet. (Da der Entwurf „amtlich“ noch nicht vorliegt, dienen nur Pressenachrichten als Unterlage.) Die Gefahr liegt nahe, daß die Versicherungsbehörde auch hier extensive Auslegung betreiben wird. Wann aber wird ein privater selbständiger Musiklehrender „arbeitslos“? Wenn er seine letzten Schüler verloren hat?

Und wie steht es mit den Wahlen der „freien“ Musiklehrenden zu den Betriebsräten? Da sie nach Ansicht des Oberschiedsgerichts „Angestellte“ sind, müssen sie doch wahlberechtigt zu den Betriebsräten sein! Wo ist hier ein Betrieb? Da der Schüler der „Arbeitgeber“ ist, liegt also gar kein Betrieb vor! Diese Frage also stellen, heißt den ganzen Widersinn der Konstruktion des Oberschiedsgerichts klarlegen. Darum ist die Lösung des gesamten Fragengebietes darin zu suchen:

1. Gesetzliche Festlegung des Begriffs der Selbständigkeit, entweder nachträglich durch „gesetzliche Auslegung“ des § 1 des Umsatzsteuergesetzes, oder bei der kommenden Arbeitslosenversicherung. Es darf dabei nur der rechtliche Charakter des Begriffs in Frage kommen.

2. Will der Staat die „privaten selbständigen Musiklehrenden“ der „Wohltat“ der Angestelltenversicherung aus sozialen Gründen zuteil werden lassen, dann soll er nach Anerkennung der Selbständigkeit durch die Gesetze zu 1. von der Möglichkeit, die in § 4 des Angestelltenversicherungsgesetzes gegeben ist, Gebrauch machen und den Kreis der selbständigen Privatlehrenden in die Versicherungspflichtigen mit klaren Worten einbeziehen.

Aber vorher soll er die Beteiligten in der Gesamtheit fragen.

Die Klärung muß erfolgen, damit eine Gefahr der Doppelbesteuerung mit den oben angedeuteten Instanzfolgen vermieden wird, und damit die politischen Wahlrechte der Interessierten entweder als „Selbständige“ oder „Angestellte“ klipp und klar auch für jede Ortsbehörde unangreifbar dastehen.

Doppelbesteuerung und politische Wahlrechte sind jetzt die beiden Brennpunkte der Ellipse geworden!

Dr. Waldemar Bauke.

Lukas Böttcher: „Salambo“.

Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Aline Sanden.

Uraufführung im Landestheater zu Altenburg am 1. Mai 1920.

Der Bamberger Tondichter legte seinem Werke eine dramatische Dichtung der geschätzten Leipziger Kammersängerin Aline Sanden zugrunde, die ihrerseits wieder den Stoff dem gleichnamigen Romane des Franzosen Gustav Flaubert entnahm. Man muß Aline Sanden nachsagen, daß sie es verstanden hat, eine im großen und ganzen wirkungsvolle Dichtung zu schaffen. Die dramatischen Szenen sind aber zu ungleich verteilt und das ist eine unleugbare Schwäche des Werkes. Besonders der erste Akt, in dem die Handlung allzusehr verinnerlicht ist, hat darunter zu leiden. Dramatisch belebter sind der zweite und dritte Akt.

Ort der Handlung ist das von den aufrührerischen Söldnern eingeschlossene Karthago, die Zeit das Jahr 240 v. Chr. Die im Solde des reichen Karthago stehenden Truppen sind zur Empörung geschritten und bedrohen die Stadt, weil diese ihnen den Sold nicht gezahlt hat. Hamilkar, der Feldherr der Karthager, wird infolgedessen in seine Heimatstadt zurückberufen. An der Spitze der Aufrührer steht Matho. Auf einem von Hamilkar veranstalteten Gartenfeste hatte Matho früher Salambo, Hamilkars von Priestern ängstlich gehütete Tochter, kennen gelernt und fühlt sich in Liebe zu ihr hingezogen. Nun hütet die Stadt im Tempel der Mondgöttin Tanit deren in überirdischem Glanze erstrahlenden Schleier. Sein Besitz bedeutet Sieg über alle Feinde. Der Mithilfe seines schlauen Vertrauten Spendius bedient sich Matho, dringt während der Nacht durch die Wasserleitung in Karthago ein und raubt den siegbringenden Schleier. Sein größter Wunsch aber ist der, Salambo wiederzusehen. Da führt ihn Spendius auf die Terrasse in Hamilkars Palast, auf der Salambo allnächtlich ihre Gebetsübungen ausführt.

Hier setzt die Handlung selbst ein: Zu der in tiefen Schlaf gesunkenen Salambo treten Matho und Spendius. Der Erschreckten zeigt Matho den Schleier, bereit, ihn ihr als Pfand seiner Liebe zu überlassen. Salambo, aus ihrer Bestürzung erwachend, erkennt den Frevel. Sie ruft erschreckt nach ihren Dienerinnen, Matho aber entkommt. Da er den Schleier um sich geschlungen hat, wagt das den Tempelräuber verfolgende Volk ihn nicht zu berühren; fordert aber im Bewußtsein dessen, was es mit dem Schleier verloren hat, ein Opfer zur Versöhnung der Götter. Der Oberpriester Schahabarim bringt Salambo so weit, daß sie sich entschließt, das Opfer zu vollbringen, den geraubten Schleier aus dem Lager des Feindes wieder zurückzuholen.

Dem Heere Mathos hat sich der junge Numidierfürst Nar Havas angeschlossen. Diesen sucht Hamilkar durch einen Späher auf seine Seite zu bringen, indem er ihm seine Tochter Salambo als Lohn dafür verspricht. Nar Havas, durch Mathos Untätigkeit verstimmt, geht mit seinem Heerhaufen zu Hamilkar über. Matho indessen weilt mit seinen Gedanken schon längst nicht mehr beim Kampfe. Anstatt des Schleiers Kraft auszunützen, brütet er in seinem Zelte, wie er wohl Salambo gewinnen könne. Als er aber erfährt, daß sein Unterfeldherr Nar Havas ihm die Bundestreue brach und für diesen Verrat Salambo erhalten soll, da erwacht in ihm die alte Kampfeslust wieder. Als er in sein Zelt zurückkehrt, findet er dort Salambo, die während seiner Abwesenheit erschienen ist, den geraubten Schleier zurückzufordern. Seine maßlosen Wünsche können nun leicht gestillt werden, wenn es sein muß, durch Zwang. Sie wird die Seine. Schlachtlärm erschallt draußen. Durch Nar Havas Verrat ist Verwirrung in Mathos Heerscharen gekommen. Der Feind bricht in das Lager ein. Matho stürzt aus dem Zelt hinaus, um die Ordnung in seinem Heere wieder herzustellen. Indessen flieht Salambo mit dem Schleier und eilt ihrem siegreich vordringenden Vater entgegen, der im Triumph sodann in Mathos Zelt erscheint und hier Salambo mit Nar Havas verlobt. Salambo fügt sich gleichgültig des Vaters Gebot. Doch stellt sie ihrem Verlobten eine Bedingung: „Nicht eher trink ich den Hochzeitstrank, kein Kuß sei dir eher erlaubt, eh' nicht tot zu Füßen ich sehe, ihn, der den Schleier geraubt." — Nach Vollendung der ihr von den Priestern als Reinigungsopfer auferlegten Waschungen, legt ihr die Dienerin den Brautschmuck an. Nar Havas naht, um sie im Hochzeitszug abzuholen. — Die anschließende Verwandlung versetzt uns auf den Khamonplatz in Karthago. Eine erregte Volksmenge wogt auf und ab. Man erwartet Salambos Hochzeitszug und Matho, der lebendig gefangen genommen wurde und nun vom Volke — ein entsetzlich grausam und wild Beginnen — langsam zu Tode gemartert werden soll. Das Volk darf ihn auf dem Wege von seinem Gefängnis bis auf den Khamonplatz nach Herzenslust quälen und verwunden. Nur Augen und Herz müssen unverletzt bleiben. Nachdem in prächtigem Hochzeitszuge Hamilkar, Salambo, Nar Havas usw. erschienen sind, naht Matho. Vor dem ihm hart zusetzenden Volke fliehend, erreicht er, völlig zerschunden, schwer verletzt und bereits kraftlos, den Festplatz. Vor Salambo bricht er zusammen und unter Liebesstammeln stirbt er. Da kann auch Salambo sich nicht länger halten. Frei erklärt sie vor allem Volk, daß sie den Getöteten allein wahrhaft liebe. Mit den Worten: „O, Matho, ich liebe dich", verhaucht sie, über Mathos Leiche zusammenbrechend, ihr Leben, während der Oberpriester Schahabarim in fanatischem Eifer verkündet:

„Sie hat den heiligen Schleier berührt,
Drum schickt ihr die Göttin den Tod."

Die Musik, die Lukas Böttcher zu dieser Handlung schrieb, ist in vieler Beziehung als sehr wertvoll zu bezeichnen. Sie besitzt gegenüber vielen Erzeugnissen auf musikalisch-dramatischem Gebiet, die in unserer mehr als in einer Richtung krankhaft aufgeregten und entarteten Zeit entstanden sind, einen großen Vorzug: sie weist außerordentlich reiche, blühende Melodik auf. Lukas Böttcher gehört, trotzdem er — ein gediegener Kenner und Könner — sich ausgiebig auch der reichen Mittel bedient, die ihm die moderne Harmonik und die durch verfeinerte Technik unendlich gesteigerten Ausdrucksmöglichkeiten des neuzeitlichen Orchesters in die Hand geben, erfreulicherweise nicht zu den in kakophonischen Experimenten sich ergehenden und erschöpfenden „Neutönern". Seine Musik bedarf auch keines Riesenorchesters. Seine Themen sind präzis geformt und knapp gehalten. Nirgends ist ein Verlieren in bedeutungslose Einzelheiten zu verspüren. Daß sich hier und da auch Erinnerungen, an einer Stelle sogar an Löwe, einstellen, das sei dem sichtlich nach Hohem strebenden Komponisten nicht zum Vorwurf gemacht. Schade nur, daß gerade jenes Thema einen erheblichen Teil der Partitur beherrscht, indem es sich zum bezwingenden Symbol der leidenschaftlich sich steigernden Liebe Mathos erhebt und damit zu höchster Bedeutung für den Verlauf der musikalischen Gestaltung, namentlich der Szenen zwischen Matho und Salambo, wird. Das Beste gibt Böttcher im zweiten Akt. Während er im ersten Akt vorwiegend als Lyriker erschien, erhebt sich hier seine Musik zu wahrhaft dramatischer Größe. Wo diese göttliche Musik mit ihren machtvollen Steigerungen mit so elementarer Wucht und so überzeugend zum Ausdruck gebracht wird, wie es bei der Uraufführung durch Eugen Szenkar und sein sich selbst übertreffendes Orchester geschah, dort kann der Erfolg nicht ausbleiben. Schon um dieses zweiten Aktes willen wäre dem Werke weiteste Verbreitung zu wünschen. Namentlich alle leistungsfähigen Bühnen, die echter Kunst Förderin sein wollen, sollten sich dies Werk nicht entgehen lassen. Es könnte noch auf so manche Feinheit hingewiesen werden, was ich mir aber im Rahmen dieses Berichtes versagen muß. Auch der erste und dritte Akt sind reich an Schönheiten. Eine köstliche Perle ist zum Beispiel auch das gut durchgearbeitete Zwischenspiel zwischen den beiden Teilen des dritten Aktes. Die recht an Kino gemahnende Marterszene schien mir bedenklich, wirkte aber nicht direkt abstoßend. — Die Instrumentation des Werkes ist durchaus modern, teilweise von bestrickendem Klangreiz, dabei aber nie aufdringlich und dick. Im ersten Akt, der zum großen Teil reine Stimmungs- und Gefühlsmusik bietet, hätte die Instrumentation nach meinem Gefühl etwas abwechslungsreicher und farbenfreudiger sein können. Sonst aber ist in Böttchers Partitur ein Schwelgen ohnegleichen. — Die Aufführung war eine schlechthin vollendete und zeigte unser Theater auf bemerkenswerter Höhe. Aline Sanden, die ursprünglich die Titelpartie bei der Uraufführung selbst singen wollte, war leider verhindert. So mußte die Uraufführung durchweg mit einheimischen Kräften stattfinden. Alle Mitwirkenden gaben ihr Bestes, auch der Chor, dem dankbare Aufgaben zufallen, hielt sich tapfer. Aus der großen Zahl der Solisten seien des knappen Raumes wegen nur zwei angeführt: Margarete Dorp (Salambo) und Albert Klinder (Matho). Ihrer müssen wir wegen hervorragender Leistung auch in diesem Berichte gedenken. Das Orchester konnte zu seinen bisherigen Ruhmestaten unter Eugen Szenkars Leitung eine neue Glanzleistung buchen. Was dieser wirklich hervorragende Dirigent aus der mit Wohlklang gesättigten Partitur Böttchers herauszuholen wußte, war über alles Lob erhaben. — Die Ausstattung des Werkes war vollauf befriedigend und zeigte teilweise ganz prächtige Bühnenbilder. Das ausverkaufte Haus nahm das schöne Werk mit begeistertem Beifall entgegen.

Kurt Ackermann.

Musikbriefe

Aachen. Seit Neujahr hat sich bei uns musikalisch manches ereignet. Vor allem fallen bei einer Rückschau die Taten des städtischen Chores auf: die Erstaufführung von v. Othegravens Marienoratorium, Beethovens Neunte (zweimal), Bachs Matthäuspassion. In der Stadt, die Karls d. Gr. altehrwürdiges Marienmünster besitzt, war ersteres wohl am Platze; es fand viel Verständnis und ist unstreitig ein bedeutendes Werk. Dem Chore hat es der Komponist nicht leicht gemacht; aber der unsere machte seinem guten Namen auch hier wieder Ehre. Geleitet wurde dieses Chorkonzert sowohl wie die Matthäuspassion von Prof. Abendroth (Köln); die Einstudierung hatte Musikdirektor Boell (Solingen), früher hier Organist, übernommen — wir haben ja noch immer keinen eigenen Leiter unserer musikalischen Geschicke! (Die Stelle ist von neuem ausgeschrieben.) Die Neunte bildete den Abschluß der Vorführung sämtlicher Beethovenschen Symphonien in den Volkssymphoniekonzerten; Kapellmeister Dietrich stand ihnen allen vor. Für Fritz Dietrich fiel in dies Vierteljahr die 25. Wiederkehr seines ersten Auftretens als Geigenvirtuose (in Warschau); in einem Sonderkonzert, das ebenfalls Prof. Abendroth dirigierte, spielte er mit stärkstem Beifall und unter großen Ehrungen dieselben Werke wieder, die er damals vortrug. Er ist ein Meisterer seines Instrumentes, wie es nicht allzuviele gibt; nur: eine ganze, tiefe Seele ist er nicht. Auch das leidenschaftlichste Temperament und die glänzendste Technik vermögen darüber nicht hinwegzutäuschen. Gelegentlich kam diese Empfindung auch schon bei den Beethovenschen Symphonien hoch. — Von den angekündigten auswärtigen Dirigenten blieb Heß (München) aus; Haug (Kassel), Fiedler (Essen) und Panzner (Düsseldorf) kamen und boten alle vollendete Leistungen mit einem Strauß-, einem Brahms- und einem Tschaikowsky-Abend. Außerdem führte Generalmusikdirektor Prof. Fiedler (Essen) bei einem zweiten Besuche eine Lustspielouvertüre eigenen Schaffens vor; sie hat wohl angesprochen, aber keine tieferen Eindrücke hinterlassen. — Etwas ganz Neues bot sich uns seit langem wieder einmal im Stadttheater: gute Opern, ausgeführt von den Künstlern der Kölner Oper. Ich habe leider nur die „Walküre" hören können, nach deren Ausfall ich es erst recht bedauere, den anderen Abenden ferngeblieben zu sein. Wann endlich werden wir wieder selbst eine gute Opernsängerschar hier haben? Es war einmal.... Eine Reihe zum Teil vorzüglicher Liederabende, ferner mehrere Riesenkonzerte der vereinigten Aachener Männerchöre beschlossen den Kreis der Genüsse (bezw. werden ihn bald beschließen), deren wir in den letzten Monaten teilhaftig wurden. Jetzt steht alles unter dem Zeichen des kommenden Rheinischen Musikfestes und haben Chor und Orchester alle Hände voll zu tun. Hoffentlich lohnt der Erfolg die viele Mühe. Die Zeiten sind schwer und unberechenbar die Ereignisse selbst der nächsten Tage.

R. Zimmermann.

*

Hamburg. Als erste Neuheit, die das Stadttheater uns bescherte, ging Horst Platens hier ausführlich besprochene Oper „Der heilige Morgen" in Szene. An den Anforderungen gemessen, auf deren Umfang schon die an das Publikum gestellten Ansprüche schließen ließen, war die Aufführung über alles Lob erhaben, in Pollaks musikalischer Leitung sowohl, wie besonders auch in Frau Drills genial erfaßter Jerina. — Dem neuen Gewand des Fidelio wird man nicht unbedingt zustimmen können; die Auffrischung war auch wenig lohnend, da man das Stadttheater seit langer Zeit kaum jemals so leer gesehen hat wie hier. Allerdings geht hier vieles auf Konto der gerade ganz enorm erhöhten Preise, mit denen wir Berlin immer näher rücken und an die man sich erst gewöhnen mußte. Schließlich kam man denn auch dahinter, daß 20 Mark für einen Parkettplatz eigentlich noch billig ist im Verhältnis zu andern Städten, etwa Frankfurt, wo man schon 40 Mark zahlt; aber die Frankfurter Schieber können's ja auch! Ob nun Beethoven eine ganz bestimmte Kostümfrage für den Fidelio vorgeschwebt hat, bezweifeln wir zwar, denn wo alles Schwergewicht so wie hier ausschließlich auf die Musik fällt, ist die Kostümierungsfrage ganz bedeutungslos, viel bedeutungsloser jedenfalls wie bei Wagner; aber man hat sich beim Fidelio zu sehr an die Zeit der

spanischen Granden gewöhnt, so daß die Verlegung in das Zeitalter des Konsuls Napoleon zum mindesten etwas ablenkt. Auch der absolut theatermäßige Aufbau der Schlußszene wirkte geradezu ungünstig; etwas mehr Zwanglosigkeit wäre hier immer und auf jeden Fall wünschenswert. Musikalisch indessen befriedigt dieser Fidelio unter Pollaks Leitung vollauf; die gesanglich und darstellerisch großzügige Leonore der Frau Land weiß hohen Anforderungen wesentlich gerecht zu werden. — Der Neueinstudierung des Rigoletto folgte die Afrikanerin. Karl Günther, der den Vasco zum erstenmal sang und in der bekannten Arie selbst Pattiera, der sich hier kürzlich mit derselben hören ließ, ausstach, und Sabine Kalter brachten die an inneren Unwahrscheinlichkeiten so reiche Oper auf ein künstlerisch höheres Niveau, als ihr vielleicht zukommt. Verdis Othello, für den die Theaterleitung eine größere Vorliebe zu haben scheint als das Publikum, ging nur einmal in Szene; leider; um so lebhafteren Anteil nahm man an dem 25jährigen Bühnenjubiläum Max Lohfings, unseres prachtvollen Buffo, das mit einer Lortzing-Woche gefeiert wurde. Sonst hinkt Lortzing immer hintennach und teilt damit Mozarts Schicksal. Das moderne Musikdrama (und doch fragt man sich, wie viele es eigentlich verstehen) scheint eben das Gefühl für die feine Linie, für Anmut und Form ganz ertötet zu haben; merkwürdig genug. Bei den drei Gastspielen Tino Pattieras brauchen wir uns nicht aufzuhalten, und das Kuriosum ist wohl künstlerisch der Rede nicht wert, daß man Lohengrin infolge Chorstreik ohne Chor geben mußte. Zeichen der Zeit; wo sich wirtschaftlichen Fragen gegenüber jedes Verantwortlichkeitsgefühl ausschalten läßt, kann man schwerlich verlangen, daß man der Kunst größere Rechte zubilligt. Alois Pennarini gab ein Wagner-Gastspiel mit Engagementsabsichten; daß der einst an unserer Bühne — man darf wohl sagen — vergötterte Künstler solche Position, die er um Nürnbergs willen aufgab, wiedergewinnen könnte, solchen Eindruck hinterließ das Gastspiel allerdings nicht. — Die Volksoper wartete mit Gastspielen von Jadlowker, Vera Schwarz, Elisabeth Schumann, Feinhals und Gustav Brecher auf, welch letztere durch die Verkehrssperre hier festgehalten wurden. Es ist erfreulich, zu sehen, wie sich die Volksoper, die in Direktor Karl Richter einen offenbar ausgezeichneten Führer gefunden hat, ihre künstlerischen Ziele weiter und weiter steckt und diesen Zielen gemäß wirklich Ausgezeichnetes leistet. Wenn man hier hin und wieder aus der Not eine Tugend macht, indem man nach wie vor der leichteren Muse gelegentlich das Wort gibt, wie in Jarnos Farmermädchen, Fledermaus, Graf von Luxemburg, so wird man das dem Zwang pekuniärer Rücksichten anrechnen müssen, mit denen ein Privatinstitut nun mal zu rechnen hat. Größere Aufgaben können allerdings bei einer so verschiedenartig beschäftigten Künstlerschar nicht gerade wesentlich gewinnen, allein es ist ja in fast allen weniger großen Städten kaum anders, daß Oper und Operette unter demselben Dach miteinander hausen. Bei der Neueinstudierung der „Margarete“ hat die Volksoper nun auch den bisher ausgeschalteten Ballettakt eingefügt; dann führte sie uns in der jugendlichen Anna Roller, der zum erstenmal eine so große Aufgabe anvertraut war, eine Margarete zu, der man nach dieser ausgezeichnet gelungenen Probe sicher viel Gutes prophezeien darf. Frau Roller hat denn auch später bereits nicht ohne Erfolg im Stadttheater gastiert. — Höhepunkt der bisherigen Spielzeit war wohl die Aufnahme der Meistersinger in den Spielplan; wenn auch in der musikalischen Ausführung mancherlei Feinheiten verloren gingen, so wurden doch alle jene angenehm enttäuscht, die in Anbetracht der Größen- und Tiefenverhältnisse der Bühne oder der ihnen zweifelhaft scheinenden Leistungsfähigkeit des Chores und der Darsteller einen Mißerfolg voraussagen zu dürfen glaubten. Gewiß kann man hier nicht dieselben Anforderungen wie an eine erstklassige Bühne stellen; dennoch wird man um weitere Versuche mit Wagner an dieser Bühne wohl kaum etwas zu fürchten haben. — Von neuen Sängerinnen im Konzertsaal führte sich Emmy Doll besonders gut ein, ebenso Margarete Himmelheber und Margarete Eix; Marianne Rothardt verstärkte die guten Eindrücke wesentlich, mit denen sie schon früher aufwarten konnte; weniger gut schnitt Julie Lühr ab. Die ausgezeichnete Berta Dammann brachte Lieder von dem Hamburger H. Stahmer, Karin Lehmann solche von Edvard Moritz, was für letztere jedoch kein Vorteil war, um so mehr, als sie selber noch manches zu lernen hat. Richard Brümmer als Balladensänger besitzt die Vorzüge einer wohlklingenden Baßstimme, wird aber noch tiefer in die Tiefen der Texte hinabsteigen müssen, um ganz zu fesseln. Eine sympathische Aufgabe — es wirkt immer sympathisch, wenn jemand den althergebrachten engen Rahmen der Liederabende durchbricht — hatte sich Berta Rasch gestellt: sie sang Goethe in der Musik seiner Zeitgenossen. Bertha Witt.

*

Jena. Die akademischen Konzerte, die während des Krieges auf einige Kammermusik- und Liederabende beschränkt waren, sind jetzt unter der Leitung des neuen Universitäts-Musikdirektors Rudolf Volkmann, der an die Stelle seines nach Karlsruhe berufenen Vorgängers Dr. Hermann Poppen getreten ist, in ihrem früheren Umfang wieder aufgenommen worden (sechs Abonnements- und drei Kammermusikkonzerte). Sehr zu begrüßen ist es, daß neben der klassischen Musik auch die moderne in weitgehendem Maße gepflegt wird. Kammersängerin Anna Erler-Schnaudt eröffnete die Reihe der Veranstaltungen mit einem für sie sehr erfolgreichen Liederabend, in dem neben anderen Reger und Julius Weismann zur Sprache kamen und lebhaftes Interesse fanden. Im nächsten Konzert brachte das Leipziger Vokalquartett (bestehend aus den Herren Helling, Rosenthal, Adam, Lißmann) Duette und Quartette von Brahms sowie das Volksliederspiel von Zilcher, welches einen guten Erfolg hatte. Von besonderer Bedeutung war ein Pfitzner-Abend. Mientje Lauprecht van Lammen, vom Komponisten selbst begleitet, sang ausschließlich dessen Lieder und verhalf ihnen zu einem bedeutenden Erfolg. In den Orchesterkonzerten kamen Beethoven (5. Symphonie, Egmont-Ouvertüre), Mozart (Es dur-Symphonie), Brahms (erste Symphonie, Doppelkonzert, Akademische Festouvertüre) und Liszt (A dur-Klavierkonzert) zur Aufführung. Das Liszt-Konzert wurde von Pembaur mit hinreißendem Temperament und der Lisztschen Eigenart verwandter Auffassung zu Gehör gebracht. Im ersten Kammermusikabend spielte Prof. Grümmer (Wien) Sonaten von Rachmaninoff, Strauß (F dur Op. 6), Brahms (c moll) und als Zugabe Debussy. Ein weniger glücklicher Griff war der zweite Abend: Aufführung der drei Brahmsschen Violinsonaten durch Bernhard Dessau; auf beachtenswerter Höhe stand dagegen die letzte Veranstaltung: die drei Klaviertrios von Brahms, gespielt von Edgar Wollgandt und Julius Klengel (vom Leipziger Gewandhaus-Quartett) und Rudolf Volkmann. Außerhalb der Abonnementskonzerte veranstaltete der früher akademische, jetzt philharmonische Chor, dessen Leitung ebenfalls in den Händen des akademischen Musikdirektors liegt, zwei Konzerte. Das erste gestaltete sich zu einer eindrucksvollen Gedächtnisfeier für die im Kriege Gefallenen; es brachte das Deutsche Requiem von Brahms und die Bachsche Kantate: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Als Solisten wirkten Elisabeth Ohlhoff und Gerhard Jekelius aus Berlin. Als tüchtiger Chor- wie Orchesterleiter bewährte sich Volkmann auch im zweiten Konzert, welches die Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn zum Gegenstand hatte. Von den Solisten (Simon: Reinhold Gerhardt [Leipzig], Lukas: Benno Haberl [Weimar], Hanne: Claire Schultheß-Hansen) sei besonders die Darstellerin der Hanne hervorgehoben. In ihr lernte man eine mit vorzüglich ausgebildeter Stimme und gutem Vortrag begabte Sängerin kennen. Am Karfreitag spielte Volkmann, auch als Organist ein feinsinniger Musiker, in einem Kirchenkonzert Regers Fantasie und Fuge über B-a-c-h und das Präludium und Doppelfuge mit vier Trompeten und vier Posaunen von Friedrich Klose. Bedeutsam für das Jenaer Musikleben sind die Konzerte des hiesigen Konservatoriums (Leiter: Prof. Willy Eickemeyer). Reinhold Gerhardt (Leipzig) bestritt das Programm des ersten Abends (Schubert-Lieder) und zeigte sich als vorzüglicher Schubert-Sänger. In guter Darstellung wurde außerdem die Wandererfantasie durch Prof. Eickemeyer zu Gehör gebracht. Das zweite Konzert war Beethoven gewidmet und brachte die Trios Es und B dur (Op. 70,^{2} und 97) sowie die Cellosonate C dur (Op. 102,^{1}). In den Erfolg des Abends teilten sich Wollgandt und Klengel (Leipzig) und als Begleiter Willy Eickemeyer. H. F.

*

Karlsruhe. Der „Parsifal“ hat nunmehr auch im Spielplan der Karlsruher Oper seinen Platz gefunden. Erfreulicherweise hat man ihn nicht als Zugstück in das Wochenrepertoire eingespannt, sondern in richtiger Schätzung seiner ethischen Bedeutung als Weihespiel für die hohen Feiertage ausersehen. Die Darstellung mit eigenen Kräften darf als eine dem Werke durchaus würdige bezeichnet werden. Cortolezis hat die musikalische Führung inne. Für die erste Aufführung war Frau Morena aus München als Kundry gerufen worden. Dann hat Frau Iracema-Brügelmann die Partie übernommen. Mit dieser Künstlerin ist dem Ensemble unserer Oper eine wertvolle Kraft zugewachsen. Ihre Kundry, Marschallin, Ariadne sind lebenerfüllte Gestalten; als Gräfin, Donna Anna, Valentine hat sie Beweise einer ihr eignenden hochgesteigerten Gesangskultur gegeben. Von hervorragenden Gästen sind Paul Bender als Gurnemanz, Barbara Kemp als Senta, Frau Faßbender und Frau Lorentz-Höllischer als Isolde zu nennen. Außer Wagner ist es vor allem Mozart, der durch die liebe- und verständnisvolle Ausdeutung Cortolezis' am hiesigen Theater von neuem eine Pflegestätte gefunden hat. Unter den Gesangskräften unserer Oper fehlt es nicht an solchen, die Mozart gerecht zu werden vermögen. In der „Entführung“ durfte man sich wieder des köstlichen Osmins Wolfgang von Schwinds erfreuen, dessen schöne Baßstimme seit seinem Exil in Spanien an Weichheit und Größe noch gewonnen zu haben scheint. Von neuzeitlichen Opernwerken, die in Karlsruhe zum erstenmal im Rampenlicht sich spiegelten, hat Nötzels „Meister Guido“ noch nichts von seiner Anziehungskraft verloren. Im Vergleich zum Theater, das allen Geschmacksrichtungen entgegenzukommen bemüht ist und das für alle diese Richtungen sein Publikum findet, wird der Konzertsaal nicht so eifrig aufgesucht, es sei denn, daß sich in ihm Tänzerinnen mit ihrer Kunst präsentieren, einer Kunst, die von vielen der reinen Tonkunst vorgezogen wird. Das Programm der von Cortolezis geleiteten Symphoniekonzerte wurde fast ausschließlich von den Klassikern und Romantikern bestritten. Zeitgenössische Komponisten, namentlich jüngere, kamen nur ganz ausnahmsweise zu Wort. Das Publikum reagiert nicht auf sie. Warum? Weil man es so erzogen hat. Weil man ihm seit Jahren überwiegend längst vertraute Werke vorgesetzt und es dadurch entwöhnt hat, den Gedankengang auf Neues, Ungewohntes einzustellen. Das mußte selbst ein Schillings erfahren, der doch weder hier ein Unbekannter ist, noch zu den Hypermodernen gerechnet werden kann. Sein Kompositionsabend war beschämend schwach besucht, trotz des Hexenliedes und der Glockenlieder und trotzdem zwei Theaterlieblinge die Rezitation bezw. den Gesang übernommen hatten. Das mußte auch Anna Hegner, die ich für die eindringlichste Gestalterin unter den Geigerinnen der Gegenwart halte, erfahren, als sie mit Julius Weismann und Jenny Schmitt am Klavier in dankenswertester Weise bisher in Karlsruhe noch nicht gehörte Sonaten von Weismann, Wolf-Ferrari

und Othmar Schoeck spielte. Auch in ihrem Konzert waren die leeren Stühle zahlreicher als die Zuhörer, vor denen das seltene Programm — es enthielt noch von Hanna Gaede gesungene Lieder Volkmar Andreaes und Weismanns — ausgeführt wurde. Jede einseitige Bevorzugung einer Kunstrichtung rächt sich. Selbst ein Beethoven-Kult kann, wenn er übertrieben wird, vom Uebel sein. Er verleitet zur Ungerechtigkeit gegen unsere anderen Tondichter. Sie werden mehr als billig in den Hintergrund gedrängt. Das Konzertjahr leitete sogleich mit einer imposanten Kundgebung für Beethoven ein: Klingler und Genossen spielten an fünf Abenden seine sämtlichen Streichquartette. Damit war das Bedürfnis der hier ohnedies nicht sehr zahlreichen Freunde der Kammermusik für geraume Zeit gedeckt, und unser heimisches Streichquartett, das unter der Führung des von jugendlicher Tatkraft erfüllten Konzertmeisters und ausgezeichneten Geigers Jos. Peischer sich zu einem vielversprechenden Aufstieg angeschickt hatte, stellte seine Tätigkeit nach der ungünstigen Erfahrung, die es mit seinem ersten Konzert machen mußte, ein. — So erfreulich es auch ist, daß die Veranstaltungen des Klingler-, Wendling- und ehemaligen Brüsseler-Quartetts einen so lebhaften Widerhall bei den musikalisch Gebildeten fanden und so wünschenswert, ja notwendig es für die Befruchtung des Kunstlebens einer Stadt wie Karlsruhe ist, wenn bedeutende fremde Künstler hier sich hören lassen, so scheint es mir doch Pflicht aller Musikfreunde zu sein, die heimischen Künstler nicht auf Kosten fremder zu vernachlässigen. Das Fluktuierende, das einem vorzugsweise auf zugereiste Kräfte angewiesenen Kunstleben anhaften würde, wäre der Erstarkung einer musikalischen Kultur nicht förderlich. Sie kann sich nur aufbauen, wenn sie in kräftiger, bodenständiger Kunstübung wurzelt. In einem Sonatenabend mit Werken von Bach, Beethoven und Strauß, den Peischer zusammen mit Dr. Hans Rohr gab und an dem man den neuen Kapellmeister am Landestheater als einen ebenso fein empfindenden Musiker wie technisch glänzend veranlagten Pianisten kennen lernte, hatten die beiden heimischen Künstler die Genugtuung, einen zahlreichen, beifallsfreudigen Zuhörerkreis um sich versammelt zu sehen. An großen Chorwerken brachte Cortolezis mit dem Bach-Verein den „Herakles" und die Matthäuspassion, Hch. Cassimir mit dem gut geschulten Südstadt-Kirchenchor den „Judas Makkabäus" und Hugo Rahner mit dem mehrere hundert Stimmen umfassenden, eine imposante Klangfülle ausströmenden gemischten Chor der Liederhalle „Die Zerstörung Jerusalems" von Klughardt zur Aufführung. Die von Dr. Herm. Poppen ins Leben gerufenen und von ihm geleiteten Abendmusiken des Motettenchors boten edelste Genüsse denen, die für die ernste, herbe, erdentrückte Vokalmusik der alten Meister und Brahmsens empfänglich sind. Von den Liederabenden war der der Frau Mysz-Gmeiner der eindrucksvollste. Die große Gestalterin sang — wie eben nur sie singen kann, trotz Erkältung — neben Liedern von Schumann, Wolf und Löwe auch solche von Jul. Weismann, ihrem Begleiter am Klavier. „Aus den Bergen" nennt dieser eine Serie zum Teil recht charakteristischer Klavierskizzen, die er uns vorspielte und die sich durch Klangfarbenfreudigkeit auszeichnen. In den Gesangsabenden der hiesigen Künstler Helmut und Kathinka Neugebauer, Dora Poppen, W. von Schwind, Karl Seydel, Marie von Ernst hörte man an Liedern, Arien und Duetten Schönes und Interessantes. Neu waren eigentlich nur „Barkarole" und „Als mir dein Lied erklang" aus den Brentano-Gedichten von Rich. Strauß. Trotz der technisch ausgezeichneten Wiedergabe durch Frau v. Ernst konnten mich diese Strauß-Vertonungen nicht packen. Neues, auch teilweise Neuartiges, konnte man an den Kompositionsabenden der Karlsruher Komponisten Bruno Stürmer und Margarete Schweikert hören. In beider Tondichtungen prägen sich die Umrisse einer Eigenpersönlichkeit aus. Stürmers Gesänge wirken unmittelbar und sie können noch mehr zur Geltung kommen, wenn sie noch vollkommener dargestellt werden. (Zusatz der Schr.: Margarete Schweikert hat insbesondere mit ihren Goethe-Liedern und Frühlingsliedern Beachtung gefunden. Sie ist Schülerin von Jos. Haas in Stuttgart und zeigt eine gesunde und kraftvolle Begabung, die uns auch noch über das von ihr bis jetzt gepflegte Gebiet der Lyrik hinauszuweisen scheint.) Die Komponistin hatte in Frau Iracema-Brügelmann und dem Stuttgarter Baritonisten Herm. Conzelmann zwei Verkündiger ihrer Lyrik, wie man sie sich kaum besser wünschen konnte. Reich an Stimmungen sind des Kölner Komponisten H. Hans Wetzlers Lieder und Balladen, mit denen Edith Sajitz und Else Koeppen das Publikum zu erwärmen wußte. An allen drei Abenden saßen die Autoren selbst am Klavier. Von auswärtigen Dirigenten hat Fritz Busch sich ungeteilte Bewunderung errungen. Das von ihm geleitete Symphoniekonzert hinterließ Eindrücke von einer Stärke, wie sie mir nur noch von Colonne und Steinbach in Erinnerung sind. So wie er mit Hilfe unseres prächtigen Orchesters die Mozart-Variationen Regers rhythmisch und dynamisch bis in ihre feinsten Verästelungen vor dem staunenden Hörer ausbreitete, mußte auch dem verbohrtesten Gegner Regers über dessen melodische Linienführung ein Licht aufgehen. Anita Portner und Max Menge sind Geiger von ausgesprochener virtuoser Richtung. Dementsprechend ist auch ihr Programm, dessen Durchführung ihnen reichlich Gelegenheit gab, mit ihrem Können zu glänzen. Hans Bruch hat sich mit Beethoven, Schumann und Chopin als ein technisch hochstehender Pianist von starkem Gestaltungswillen vorteilhaft eingeführt. Ludwig Kühn spielte an einem Abend nur Beethoven, an einem zweiten Bach, Beethoven und Schumann. Das tief Erfühlte, das das Spiel des blinden Pianisten emporträgt, schlägt den Hörer immer von neuem in den Bann. Frau Frida Goldschmidt, die an dem einen Abend mitwirkte, wußte mit den vier ernsten Gesängen von Brahms durch vornehme Tongebung und beseelten Ausdruck für sich einzunehmen. Eine gemischte Vortragsfolge hatte Mathilde Roth ihrem Klavierabend zugrunde gelegt. Es war erfreulich, daß sie auch Regers und Straußens mit je zwei kleinen Klavierstücken gedachte. Erfreulich wäre es, wenn sie mit ihrer eindringlichen Gestaltungskraft sich weiterhin der Klavierkompositionen unserer „Modernen" annehmen würde. Es leben jetzt noch Tondichter, die wie z. B. Joseph Haas, Klaviersonaten schreiben, die man noch nicht kennt. Doch muß es ja nicht gleich ein großes Werk sein. Der Stuttgarter Meister oder auch der bekannte Leipziger Walter Niemann hat eine Menge kleiner musikalisch wertvoller und klanglich reizvoller Klaviersachen komponiert, denen man in meisterlicher Darbietung gerne im Konzertsaal begegnen würde. F. Schweikert.

*

Basel. Die Symphoniekonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft bilden seit Jahrzehnten den künstlerischen Höhepunkt des Winters, sie sind glänzend besucht; aber deshalb ist die Orchesterfrage doch zu einer brennenden geworden. Die Musikergagen und Musikalienpreise sind derart gestiegen, daß der Große Rat der Stadt immer höhere Defizitsubventionen bewilligen muß. Da das Orchester in der Oper spielt, ist die wirtschaftlich-soziale Misere auch im Theater groß. Mit knapper Not wurde die halbe Million Franken bewilligt mit dem von der Arbeiterschaft geforderten Versprechen des Mitberatungsrechts. So hat auch die Schweiz ihre künstlerischen Kriegsfolgen zu tragen. Liszts Tasso-Ouvertüre, Berlioz' Carnaval romain, Beethovens Coriolan und andere Werke umrahmten die nach einheitlichen Grundsätzen zusammengestellten Programme. Am 31. Januar dirigierte Hausegger den Abend, vor allem seine „Aufklänge", Variationen über ein Kinderlied, seinem Jungen gewidmet. Der Vergleich mit Strauß' Domestica liegt nahe. Und doch atmet das tiefempfundene Werk völlig andern Geist. Eines Künstlers Traum an der Wiege seines Kindes. Daß die Schwermut auch mitspielt, dafür sorgt die Zeit. Und doch ist bei dem reichsten thematischen Auf- und Ausbau der Rahmen, den das Lied bietet, nirgends überschritten. Die durchaus persönliche Note verleiht dem großangelegten Werk etwas Liebenswürdiges, unmittelbar Gewinnendes. Der Leiter der anderen Abende, Dr. Hermann Suter, weilte damals auf einer Gastreise in Amsterdam. Die in den „Basler Nachrichten" niedergelegten Eindrücke haben allgemeines Interesse. So sehr der Schweizer die Künstlerschaft der dortigen Musiker anerkennt, so sehr beklagt er es, daß man einem zu Gaste geladenen fremden Kapellmeister, der die künstlerische Produktion seiner Heimat in den auserwähltesten Arbeiten mitteilen soll, nur eine bis zwei Proben zur Verfügung stellt, zudem die Musikalien so wenig gewissenhaft bestellt, daß sie teilweise erst in letzter Stunde, teilweise überhaupt nicht mehr vor dem Konzert eintreffen. Trotzdem gelang es, Suters „Schweizer Symphonie" in d mit großem Erfolge herauszubringen, obwohl die Feile erst jetzt hätte angesetzt werden müssen, aber Kloses Stück aus „Der Sonnegeist" mußte wegfallen und Denijs mußte unverrichteter Dinge abreisen. Wenn in Basel fremde Kapellmeister mit ihren Werken debütieren, finden sie ein wohleinstudiertes Ensemble vor, wie Hausegger und andere beweisen können. Am 14. Februar spielte Busoni sein eigenes Concerto, und Fritz Brun, der Berner Musikleiter, brachte seine Symphonie in d heraus. Das Werk zeigt in jeder Note den nach dem Höchsten strebenden Tonsetzer und vermeidet die früher behauptete Anlehnung an Brahms durchaus. — Im vorletzten Symphoniekonzert wurden die neuen Charakterstücke für Orchester Notturno und Scherzo von Volkmar Andreae gegeben, die auch in Amsterdam von Suter dirigiert wurden. Der temperamentvolle, in blitzenden Einfällen brillierende, Debussy und die Romanen mit Glück nachahmende, über eine überreiche Palette verfügende Zürcher Konzertleiter entfaltet hier seine kraftvolle Eigenart. Sodann ließ Suter den jedesmal wie eine Neuschöpfung wirkenden „Don Quixote" Richard Strauß' folgen, in einer liebevoll durchgeführten, prägnanten und mühelos scheinenden Ausgestaltung. Prof. Grümmer aus Wien spielte ein Tartini-Konzert für Violoncell, trat auch später in einem eigenen Konzerte vor das Publikum. — Mahlers chinesische Gobelinmalerei in den symphonischen Gesängen für Alt (Ilona Durigo) und Tenor (Rudolf Jung, Bern) „Das Lied von der Erde" fand im Märzkonzert eine peinlich sorgfältige Wiedergabe, bei der auch diesmal das reizvolle Stück von der Jadebrücke den größten Eindruck hinterließ, während man bei den andern Sätzen nicht ganz das Gefühl des raffiniert Gewollten und Gequälten los wurde; wie denn auch über die Kunstform einiges zu sagen wäre. Die „Basler Liedertafel" sang mit der Durigo Brahms' unsterbliche Rhapsodie aus Goethes Harzreise, der auch Romain Rolland mit seiner harten wegwerfenden Note im „Jean Christoph" ihren deutsch-tiefen, eben deshalb ihm unverständlichen Wert nicht zu rauben vermag. — Eine besondere Erwähnung verdienen die beiden Solisten Adolf Busch, der in einem Symphoniekonzert, einem Sonatenabend mit kleinem Orchester und einer Quartettvereinigung in einem lauschigen Landhaus alle Register seiner hohen Geigenkunst entfaltete und ein Stück jenes Wien, das für alle Zeiten wie ein Garten Eden in der Menschheit steht, statt des hungernden, verkommenen, vor den begeisterten Hörern erstehen ließ; und dann Max Pauer aus Stuttgart, der einen Schweizer Aufenthalt zu einigen unvergeßlichen Konzerten, teilweise mit Erich Wolff (Violine) und seiner Frau (Klavier) zusammen, benutzte, alle Welt mit seinem natürlich kraft- und gemütvollen, aus der Fülle einer reichen Persönlichkeit schöpfenden Spiel entzückend. — Ein Passionskonzert des „Bach-Chores" unter Adolf Hamm brachte Mozarts „Requiem", während der „Basler Gesangverein" unter Hermann

Suter zum zweitenmal mit fast noch größerem Erfolg die ungekürzte „Matthäuspassion“ je an einem Tag in zwei Konzerten mit Karl Erb, Piet Deutsch, Maria Philippi, R. Stephany, der erstmalig singenden begabten Frau Seiler-Neuenschwander (hoher Sopran) u. a., und W. Landowska (Cembalo) im überfüllten Münster zweimal aufführte.

Baur (Basel).

Kunst und Künstler

— Das 8. deutsche Bach-Fest findet vom 19.—21. Juni in Leipzig statt. Ausführende sind der Bach-Verein, die Thomaner und das Orchester des Gewandhauses.

— In der Münchener Oper werden am 1. August die Festspiele beginnen, deren oberste Leitung bei Bruno Walter liegt. Es sind dreißig Aufführungen in Aussicht genommen, die zum größeren Teil Wagner und Mozart bestreiten. Dazwischen sollen auch Weber, Wolf, Strauß, Pfitzner und Schreker zu Worte kommen. Von Hugo Wolf wird Der Corregidor übernommen werden; die Wiederaufnahme des lange ruhenden Oberon in der Bearbeitung Gustav Mahlers wird gleichfalls in die Zeit der Festspiele fallen. Schrekers „Spielwerk der Prinzessin“ wird in ganz neuer Bearbeitung zum erstenmal in München zur Aufführung gebracht. Zur Ergänzung und Entlastung der eigenen Solokräfte werden wieder berühmte Gäste von auswärtigen Bühnen zugezogen. Es ist auch wahrscheinlich, daß R. Strauß gewonnen werden wird.

— Anläßlich der 150. Wiederkehr des Geburtstages Ludwig van Beethovens findet im Deutschen Nationaltheater in Weimar im Dezember ds. Js. ein geschlossener Beethoven-Zyklus statt, in welchem die sämtlichen Symphonien und Kammermusikwerke zur Aufführung gelangen. Als Solisten wurden verpflichtet Karl Flesch für das Violinkonzert und Edwin Fischer, der das Es dur-Klavierkonzert vortragen wird. Den Beschluß des Festes bildet eine Aufführung des „Fidelio“.

— Die Gemeinde Wien plant im Dezember zum 150. Geburtstag Beethovens die Veranstaltung eines großen Beethoven-Festes.

— Das Münchner Theatermuseum (Clara-Ziegler-Stiftung) wurde mit der Ausstellung „Goethes Faust auf der Bühne“ zu Pfingsten wieder eröffnet.

— Der ausgezeichnete Leiter der Breslauer Oper, Julius Prüwer, beging dieser Tage die Feier seines 25jährigen Dirigentenjubiläums. Er stammt aus Wien, wo er am 20. Februar 1874 geboren wurde. Schon der Knabe erregte Liszts Teilnahme. Er wurde von H. Schmitt, A. Friedheim, Mor. Rosenthal, Rob. Fuchs u. a. gebildet und ein hervorragender Klavierspieler und Dirigent. Auf die Dirigentenlaufbahn ist Prüwer durch Hans Richter gebracht worden. Diese führte ihn von Bielitz und Essegg nach Köln und von da (1895) nach Breslau. Was Prüwer hier in Gemeinschaft mit Dr. Th. Löwe in vorbildlichem Zusammenarbeiten erreicht hat, sichert ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der nachschaffenden Musik. 57 neue Opern brachte Prüwer in dieser Zeit zur ersten oder zur Uraufführung in Breslau und immer war er, der Bühne und Orchester ganz in den Bann seiner impulsiven und feinnervigen künstlerischen Persönlichkeit zog, mit ganzem Herzen und einem allzeit regen Kopfe bei der Arbeit. So ist Prüwer aus der Höhenentwicklung des Breslauer Theaters nicht wegzudenken.

— Der bekannte Komponist katholischer Kirchenmusik Msg. Ignaz Mitterer in Brixen, wo er seit 25 Jahren als Domkapellmeister wirkt, beging die Feier seines 70. Geburtstages.

— Die Feierlichkeiten zu Ehren des 25jährigen Jubiläums von Willem Mengelberg als Dirigent des Concertgebouw in Amsterdam wurden durch einen Festakt, der sich zu einer nationalen Kundgebung gestaltete, eröffnet. In Anwesenheit von Korporationen aus allen Teilen Hollands sprach der Prinzgemahl als Vertreter der Königin, der Kultusminister namens der Regierung, während Bürgermeister Wibaut Mengelberg die goldene Medaille der Stadt Amsterdam überreichte, eine Auszeichnung, die seit 75 Jahren nicht mehr verliehen wurde. Ferner erhielt Willem Mengelberg ein Monumentalwerk in Gestalt eines „Gedenkbuches“ mit mehreren hundert Beiträgen von führenden Persönlichkeiten aller Länder und Berufe. Von einer Anzahl deutscher, österreichischer und ungarischer Künstler und Fr. Lamond ist Mengelberg ein goldener Taktstock geschenkt worden.

— Karl Rob. Blum in Berlin, Direktor des Mohrschen Konservatoriums, hat in einem Vortrage über die musikdramatischen Prinzipien Wagners seine gegen Riemann gerichtete Stellung nachhaltig betont. Er setzt dem harmonischen Dualismus jenes seine monistische Auffassung entgegen und erfaßte damit die natürliche Grundlage der modernen Musik systematisch. Man erinnert sich wohl, daß Blum 1912 ein bei Ries & Erler erschienenes Werk veröffentlichte, das auch in der N. M.-Z. besprochen wurde. Es kann als Vorläufer von Blums „Harmonie-System auf natürlicher Grundlage“ angesehen werden, das noch des Verlegers harrt.

— In Leipzig wird die Gründung eines großen Symphonie-Orchesters beabsichtigt, wie wir bereits gemeldet haben. Es besteht die Hoffnung, daß aus ihm später ein zweites städtisches Orchester erwachsen werde. Als Dirigent ist Dr. Göhler gewonnen worden.

— Das Heidelberger städt. subv. Konservatorium der Musik, das bisher von Otto Seelig und Heinrich Neal geleitet wurde, wird am 1. August d. J. von O. Seelig übernommen und allein weitergeführt werden. Als neue Lehrkräfte treten ein Bruno Stürmer (Musiktheorie, Musikgeschichte, Klavier) Karlsruhe, Elisabeth Stürmer, eine Schülerin von Bram Eldering (Violine), Erich Vollrath (Violine), Schüler von Becker (Leipzig) und Prof. Franz Schörg (Würzburg), Kgl. Musikdirektor A. Rauhenecker-Berlin (Violine), Schüler Joachims.

— Zum Nachfolger Eugen Szenkars am Altenburger Landestheater wurde Kapellmeister Klaus Nettstraeter vom Regensburger Stadttheater gewählt.

— Der ausgezeichnete Bassist Paul Knüpfer scheidet nach 22jähriger Tätigkeit aus dem Verbande der Berliner Staatsoper.

— Der Tenor der Dresdener Oper, Tino Pattiera, hat mit der Wiener Staatsoper einen Vertrag und mit Weingartner für die Wiener Volksoper einen Gastspielvertrag abgeschlossen. Es wird mit Pattiera verhandelt, um ihn wenigstens durch einen Gastspielvertrag an Dresden zu binden.

— In Nürnberg wurde Bruckners Tedeum durch Scharrer mit dem Lehrergesangverein zu ergreifender Aufführung gebracht.

— Felix v. Weingartner hat in Florenz an der Spitze eines italienischen Orchesters fünfmal die Walküre dirigiert. Die Stadt war begeistert. Nach der vierten Vorstellung verkündeten Riesenplakate einen großen Ehrentag für Weingartner im Theater. Er wurde unter Blumen förmlich begraben. So die W. A. Z. Ist der „Ehrentag“ ein Wunder? Erstens sind uns ja die Italiener gar nicht mehr böse, die Guten, und dann hat ja Weingartner mit der ihm eigenen Geschicklichkeit alles getan, um auf der Ententeseite für sich die nötige Stimmung zu machen.

— Der Berliner Kapellmeister Vörös Misra hat eine Operette „Meine Konstanze“ (Worte von R. Wilde) komponiert. Sollte, ums Himmels willen, da gar Mozart vertonackert worden sein? Die Götter mögen uns bewahren . . .

— August Richard hat mit dem Heilbronner Singkranz Brahms' Schicksalslied, das heute wie andere Chorwerke des großen Meisters auffallenderweise in den Hintergrund des Interesses getreten scheint, zu eindruckstiefer Wiedergabe gebracht.

— Der ausgezeichnete Orgelspieler Prof. Schäffer veranstaltet in der Kilianskirche in Heilbronn unentgeltliche Sonntagskonzerte, die einen nicht unbedeutenden Beitrag zur künstlerischen Volkserziehung bilden.

— Das von Dr. H. Holle in Heilbronn übernommene ehemalige Dr. Mayrsche Konservatorium ist in erfreulichem Aufschwunge begriffen.

— Das noch junge Stuttgarter Kammertrio hat in den letzten Wochen mit Erfolg in Stuttgart, Frankfurt usw. konzertiert. An die Stelle von Prof. Seitz ist der Violoncellist Hans Münch getreten, ein Künstler, von dessen Entwicklung allerlei Gutes zu erwarten ist.

— Erik Schmedes, der in einem Wiener Variete auftritt, wurde von der Direktion der Staatsoper seines Dienstes enthoben mit der berechtigten Begründung, daß ein Auftreten im Variete dem Ansehen des Standes schade.

— Michael Krausz, ein junger Ungar, hat eine Oper „Die Tänzerin“ (nach Lengyel) beendet.

— Der Züricher Kapellmeister Dr. V. Andreae ist als erster Schweizer Dirigent eingeladen worden, in Turin zwei Orchesterkonzerte zu leiten, wobei fast ausschließlich deutsche Musik, u. a. Schubert, Weber, R. Strauß gespielt werden soll.

— Das Stadttheater St. Gallen hat unter seinem künstlerisch hochstrebenden Leiter Theo Modes zum zweiten Male Mozart-Festspiele veranstaltet, in denen Zauberflöte und Figaros Hochzeit zur Wiedergabe gelangten. O. Schoeck zeigte sich als vortrefflicher Theaterdirigent, Frau Luise Modes-Wolf leistete als Pamina und Gräfin Hervorragendes. A. Jerger (München) wurde als gewandter Figaro anerkannt. Die Chöre wurden durch Dilettanten aus der Stadt verstärkt.

— Otto Barblan brachte in Genf (Société de Chant-Sacré) Beethovens Missa solemnis zur Aufführung.

— Marcel Dupré, Organist von Notre Dame in Paris, hat sämtliche Orgelwerke Bachs auswendig zu Gehör gebracht.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Henriette Schneider, eine der klugen Primadonnen der älteren Zeit, die es verstanden, auf der Höhe ihres Ruhmes stehend sich aus der öffentlichen Welt zurückzuziehen, ehe ihre Kunst Widerspruch weckte, ist in einem Pariser Vororte gestorben. Sie verkörperte als Erste Offenbachs Schöne Helena und Großherzogin von Gerolstein und sah 1867 auf der Weltausstellung ein Parterre von Königen und Fürsten vor sich. Eine der letzten Zeuginnen der Zeit des leichtlebigen zweiten Kaiserreiches ist in der als Tänzerin, Sängerin und Darstellerin gleich gewandten Frau zu Grabe getragen worden.

Erst- und Neuaufführungen

— A. Büttner-Partiers Oper Vetter Boccherinis Brautfahrt gelangte am Landestheater in Koburg zur Uraufführung.

— Die Oper „Herbststurm“ von Franz Neumann erzielte in Kassel unter Rob. Laugs bei glänzender Wiedergabe stürmischen Erfolg.

— In Schweidnitz kam Gellerts Singspiel Die Braut aus Aegypten (nach einem Gedichte W. Tripmachers) zur Uraufführung.

— Max Ettinger hat für die Aufführung von Shakespeares Lustigen Weibern in den Münchener Kammerspielen eine Musik aus H. Purcells Werken zusammengestellt.

— Der Bund für Neue Tonkunst in Königsberg i. Pr. veranstaltete im Mai drei Festkonzerte mit Schnabel, Flesch, Becker und Alfr. Schröder.

Aufgeführt werden Regers Trio in e moll, Pfitzners Trio in F dur, unter W. Sieben gelangen Otto Beschs Samländische Idylle und Erwin Krolls Ostpreußischer Frühling in dem Orchesterkonzert, in dem A. Schröder Glazounoffs Klavierkonzert (weshalb denn in Ostpreußen ein russisches Werk um Himmels willen?) vortragen wird, zur Uraufführung. Der dritte Tag wird unter Leitung von W. F. Reuß Thuilles „Lobetanz" bringen.

— Als erstes großes Ereignis der Pariser Oper wird ein Werk Antonius und Kleopatra (nach Shakespeare von Andr. Gide) von Florent Schmitt aufgeführt werden.

— Durch den Bach-Verein zu Altenburg gelangte am 6. Mai Lukas Böttchers Oratorium „Das Gottesminnelied des Herrn Walter von der Vogelweide" zur Uraufführung.

— In Paris steht die Uraufführung der Legende St. Christoph Vincent d'Indys bevor.

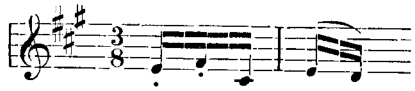
— A. Noeltes (München) Gesangsszene „Vor einem Bilde" wurde in Karlsruhe durch Hedy Iracema-Brügelmann und das Orchester des Landestheaters unter Fritz Cortolezis in glanzvoller Ausführung wiedergegeben und erzielte einen überaus starken Eindruck.

— In Leipzig kamen zur ersten Wiedergabe: E. Kornauths Sinfonietta und H. Launs Ouvertüre „Hanne Nüte".

Vermischte Nachrichten

— Die „Kirchenmusikalischen Blätter" aus dem Verlage von Chr. Moser, herausgegeben von Karl Böhm in Nürnberg, deren Erscheinen wir vor einigen Monaten anzeigten, haben rasch Verbreitung gefunden. Sie sind zurzeit die einzige kirchenmusikalische Zeitschrift in Bayern und haben als solche eine wichtige Aufgabe zu erfüllen, der sie nach den vorliegenden Heften auch vollauf gerecht zu werden scheinen.

— Aus Bremen schickt uns Herr Staatsbaurat a. D. Sinzig folgende interessante Ausführung: Gestatten Sie mir, zu den Bemerkungen über das Pirolmotiv in Beethovens As dur-Sonate Op. 26 in Heft 13 der N. M.-Z. folgenden kleinen Beitrag zu liefern. Ich spielte als Junge eines der Stücke „Im Walde" von Stephen Heller, Op. 86, Heft II Nr. 4, dessen Hauptmotiv lautet:



Vergeblich zerbrach ich mir den Kopf darüber, was dieses Motiv wohl zu bedeuten habe, wie der Komponist darauf gekommen sein mag usw. Einige Jahre später hörte ich bei einem Gang durch eine Gemarkung klar und deutlich jenes mir rätselhafte Motiv, mehrfach wiederholt, von einem Baume herunter ertönen, so daß ich hoch erfreut ausrief: Heureka, ich hab's gefunden! Schnell begab ich mich zum dortigen Revierförster, pfiff ihm den Vogelruf vor und fragte ihn, ob er ihn kenne. Sofort erklärte er, das sei der Ruf der Goldamsel, auch Pirol genannt. Mein Wissensdurst war gestillt und ich spielte fortab das betreffende Stück mit erhöhtem Genuß und Vergnügen. Es scheint mir nicht zweifelhaft, daß Beethovens Sonatenmotiv irgend einer kleinen Goldamsel im Wiener Walde zu verdanken ist.

— Karl Goepfart (Potsdam) hat auf der Delegiertenversammlung der deutschen Musiker in Weimar bereits vielfach erprobte Altgrund- und Weichlack-Saiteninstrumente vorgeführt und abermals die nach mannigfachen Urteilen berechtigte Aufmerksamkeit der Kenner auf die Neuerung hingelenkt. Es handelt sich um Verwendung einer Substanz, die dem Goldgrund der Alten nahe kommt und auf der jeder Lack weich aufliegt: als solcher wird von Goepfart ein von seinem Bruder, dem Weimarer Maler Goepfart, geschaffener Weichlack benutzt. Nach uns gewordenen Mitteilungen handelt es sich hier um einen bemerkenswerten Ersatz für alte italienische Geigen.

— Die englischen Komponisten haben aus Konkurrenzneid einen neuen Feldzug gegen die Aufführung der Werke von R. Strauß eröffnet; die Britische Musikgesellschaft in London hat unter diesem Druck die in Aussicht genommene Aufführung des „Heldenleben" absetzen müssen.

* *

Unsere Musikbeilage. Armin Knab, der in unserer heutigen Beilage mit einem feierlichen „Dankgebet" vertreten ist, hat sich, wie es scheint, jetzt gegen manchen Widerstand durchgesetzt und findet überall mit seinen Liedern Beachtung. Als Schriftsteller haben ihn die Leser der N. M.-Z. wiederholt kennen gelernt. Daß wir Knab als Komponisten erst verhältnismäßig spät bei uns zu Worte kommen lassen konnten, hing mit den üblen Zeitverhältnissen zusammen. Knab ist, wie wir früher bereits mitgeteilt haben, im Hauptberufe Jurist und erst im Nebenamte Musiker. In der Kunst kommt es aufs Können, auf Phantasie, auf Herz und Seele an. Wir meinen, wer sich die schöne Hymne zu eigen gemacht hat, wird an Knab, dem Musiker, nichts von allem dem vermissen. An zweiter Stelle der Beilage steht ein kleiner, hübscher und trefflich gearbeiteter Walzer der jungen Stuttgarterin Hilda Klein, die wir unseren Lesern bereits mehrfach vorgestellt haben. Die Komponistin ist Schülerin von Joseph Haas.

Schluß des Blattes am 11. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 3. Juni, des nächsten Heftes am 17. Juni.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Bücher.

Bekker, Paul: Die Weltgeltung der deutschen Musik, geb. 4,50 Mk. Schuster & Löffler, Berlin.

Abert, Herm.: W. A. Mozart. Als 5. Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Erster Teil. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Glasenapp, C. Fr.: Siegfried Wagner und seine Kunst. Neue Folge II. Sonnenflammen. Ebda.

Burian, Irma: In Frau Musikas Werkstatt. Ebenda.

Van den Borren: Orlande de Lassus. Alcan, Paris.

Heuß, Alfr.: Kammermusikabende. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Riemann, Walter: Die Virginal-Musik. Ebenda.

Seiffert, Max: Johann Philipp Krieger. Verzeichn. der Kirchenstücke (Nachtrag zu Eitners Qu.-Lexikon. Ebenda.

Dr. Neuffurth, Ed. u. Adele, N.: Die Technik des Klavierspiels. Gebr. Gotthelft, Kassel.

Bauer, Hannes: Korrekturen zum Melodram. 1.80 Mk. Speka-Verlag, Leipzig.

S. Karg-Elert: Die Grundlagen der Musiktheorie. (Kleine prakt. Kompositionslehre.) 1. Teil. Ebenda.

Nef, Karl: Einführung in die Musik-Geschichte. Geb. 20 Mk. Kober, Basel.

Müller, E. Jos.: Frankfurter zeitgemäße Broschüren, 38. Band Heft 9, Die Musikpflege im neuen Deutschland, 50 Pf. Breer & Thiemann, Hamm.

Neue einstimmige Lieder für Gesang und Klavier

Paul Klengel, Vier Lieder. Op. 56.

Nr. 1. **Was frommt mir denn der lichte Tag** (Alexandra Rafaele). Ausg. f. mittl. Stimme.
„ 2. **Waldeseinsamkeit:** Hältst du wieder mich umfangen (Alexandra Rafaele). Ausgabe für mittlere und hohe Stimme.
„ 3. **Mövenflug:** Grauer Regen leise tropft (Alexandra Rafaele). Ausgabe für mittlere und hohe Stimme.
„ 4. **Frühling:** Rosen, die die Luft mit Düften würzen (Julius Sturm). Ausgabe für mittlere und tiefere Stimme.

Hans Törsleff, Fünf Lieder.

Nr. 1. **Am heiligen See.** „Blüten schneien". (Ohotsuno Ozi. Aus dem Japanischen übersetzt von Paul Enderling.) Für hohe Stimme.
„ 2. **Säerspruch.** „Bemeßt den Schritt!" (C. F. Meyer). Für mittlere Stimme.
„ 3. **In Harmesnächten.** „Die Rechte streckt ich schmerzlich oft" (C. F. Meyer). Für mittlere Stimme.
„ 4. **Schilflied.** „Auf geheimem Waldespfade" (Nicolaus Lenau). Für mittl. Stimme.
„ 5. **Der Blütenräuber.** „O sagt mir, wo der Wind, der böse." (Sosei. Aus dem Japanischen übersetzt von Paul Enderling.) Für hohe Stimme.

Carl Aeschbacher, Sechs Lieder.

Gedichte von Carl Seelig. Für eine mittlere Singstimme.

Op. 14 Nr. 4. **Weine, feiner Regen.**
„ 14 „ 5. **Dämmrung.** „Dämmrung schleicht mit leisen Tritten."
„ 14 „ 6. **Schlafe du in süßer Ruh!**
„ 15 „ 4. **Hörst du die Brunnen klagen.**
„ 16 „ 5. **Ich kenne alle Sterne.**
„ 16 „ 6. **Jetzt steigen die Sterne.**

Preis eines jeden Liedes 1 Mark.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 18

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.20. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Kontrapunkt und Polyphonie[1].

Von Alexander Jemnitz (Budapest).

Der Unterschied zwischen kontrapunktischer und polyphoner Schreibweise beruht zur Hauptsache auf der Gegensätzlichkeit der die Tonsetzer leitenden Gesichtspunkte, auf dem Antagonismus der musikalisch-geistigen Atmosphären überhaupt, welchen diese beiden so wesensverschiedenen Arten der Mehrstimmigkeit entspringen. Während die Kontrapunktiker, vom historischen Prinzip geführt, die ihnen bekannten äußerlichen Entstehungsmomente der Stimmenvermehrung mit deren inneren Ursachen identifizierten und Ueberliefertes schrittweise, das Augenmerk stets auf das Zunächstliegende gerichtet, ausgestalteten, folgten die Polyphoniker dem ideellen Prinzip, das weniger am vorletzten Herkömmlichen haftend, mehr die Gesamtentwicklung beobachtet und deshalb ungebundener und großzügiger folgernd, die eigene Bestimmung aus dem ganzen überblickten Material ableitet. Der Werdegang beider Stile ist deshalb anfänglich miteinander fast identisch und spaltet sich wahrnehmbar erst mit dem Aufdämmern des selbstbewußten polyphonen Kunstideals.

Die Entwicklungsgeschichte des Kontrapunktes ergänzt nur, wie die einer jeden bedingten Begleiterscheinung, diejenige des ihn von einer gewissen Stufe aufwärts als notwendiges Verbindungsmittel anwendenden Harmoniesystems. — Der älteste und einfachste der darin enthaltenen Zusammenklänge, der Zweiklang, wurde vom reinsten, von der Oktave, ausgehend, über die Quinte und deren Umkehrung, die Quarte, zur Terz verengert, wobei der Umstand, daß die Verminderung sich gemäß den Intervallenabstufungen der Obertonreihe vollzog, keineswegs gleichgültig ist, weil er den Kern des Vorgangs beleuchtet: die immanenten Teiltöne eines zusammengesetzten Klanges wurden genau ihrer akustischen Reihenfolge nach erforscht — oder bloß erfühlt — und durch unmittelbares Erklingenlassen verstärkt. Die Tatsache, daß der entscheidende Charakter des Grundbasses „C" durch besonderes Anstimmen der ohnehin schon darin enthaltenen Teiltöne „E" und „G", welche, zur Selbständigkeit erhoben, nur durch das Dazwischentreten ihrer eigenen Obertöne, durch deren Interferenz, eine gewisse Klangfarbenveränderung verursachen, keine wesentliche Beeinflussung erfährt, dient zum Untergerüst des ganzen Harmoniegebäudes, worin, vom mathematischen Standpunkt betrachtet, also eigentlich nichts Unproduktiveres unternommen wird als ein fortlaufendes Zerlegen von Ganzen in vier Viertel oder ähnliche Bruchumschreibungen. — Die Uebereinanderstellung zweier Terzen ergab ein bereits bekanntes Intervall, die Quinte, und ermöglichte zugleich das Einführen einer weiteren Stimme. Es entstand der Dreiklang mit seinen Umkehrungen; durch Hinzufügung einer dritten Terz der Septimenakkord, einer vierten der Nonenakkord, und mit beiden letzteren die Ratlosigkeit gegenüber dem fatalen siebenten Teilton, die schließlich zu dessen verlegenem Totschweigen führte: seine Wirkung wurde kurzweg für bereits vernachlässigbar erklärt, obgleich der neunte wiederum zur Bildung der diatonischen Dur-Skala, und der elfte sogar zu deren negativer Achse, der Unterdominante, herangezogen wurden. Diese willkürliche Ausschaltung hatte, indem sie nur durch Eingriff in die wahren Tonverhältnisse zu bewerkstelligen war, die Temperierung derselben zur Folge. Wie die Kreuzritter im Namen Christi mordeten und sengten, so opferten die Musiktheoretiker der „Harmonie" zuliebe die reine Stimmung der Intervalle! Einige Akkordfärbungsarten, wie Durchgangs- und Wechselnoten, Vorhalte und Alterierungen, vervollkommneten das Rüstzeug der um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts an ihren Höhepunkt gelangten harmonischen Denk- und Empfindungsweise.

Ob Hucbaldus und seine Schule Kontrapunkt oder Polyphonie getrieben haben, ist eine für heutige gereinigte Begriffe nicht mehr erörternswerte Frage. Ihre Versuche gehörten dem gemeinsamen Anfangsstadium beider Stile an, und jedem von ihnen aus dessen Natur entsprechenden, einander entgegengesetzten Gründen. Die Quinten- und Quartenparallelen sind Kontrapunkt, insofern die eine Stimme dem Gang der anderen nach vorhandenen Regeln zugeschnittene Einschränkungen auferlegt, doch keiner, weil sie sich keinem Harmoniesystem unterordnen; sind Polyphonie gerade ihrer letzteren Eigenschaft zufolge, und auch diese nicht, weil wiederum die Abhängigkeit der Stimmführung so gebieterisch wirkt. Denn in der allmählichen Ausgestaltung des harmonisch-kontrapunktischen Systems spielt die Einzelstimme niemals die ausschlaggebende Rolle, sie ist ein Komponent des jeweiligen Akkordkomplexes, von Zusammenklang zu Zusammenklang, und an sich zwar manchen — in Anbetracht des Umstandes, daß der neue Stil anfänglich überwiegend bei Vokalmusik gepflegt wurde — zunächst gesangstechnisch durch Intonationsschwierigkeiten hervorgerufenen Vorschriften unterworfen (Querstand, Vermeidung der übermäßigen Sekunde), dies aber immer nur in zweiter Linie, da ihr Fortschreiten hauptsächlich von der Beschaffenheit der sie zu höherer Einheit aufsaugenden Harmoniefolgen bestimmt wird. Der Schritt des Grundbasses „C" aus dem „C-E-G"-Dreiklang nach „F" verursacht automatisch das gleichzeitige Miterscheinen zwei oder drei neuer Töne in den übrigen Stimmen, welche Mittöne ohne Rücksicht auf ihr Verhältnis zu den vorausgehenden Stimmführungen, dem beabsichtigten Akkord entsprechend, dessen starre Zusammensetzung immer denselben kategorischen, ihren eigenen Trieb unterbindenden Zwang ausübt, mechanisch gegeben sind, anstatt wirklich verlangt und notwendig entstanden zu sein, wobei der Tonsetzer stets unterzubringen trachten muß, anstatt bedürfnismäßig wählen zu dürfen. Das Schema hierfür ist unbewußt — oder bewußt — dem Obertonsystem entlehnt und gründet sich auf bereits erwähnte musikalische Erfahrung, daß der ungetrübteste Zusammenklang

[1] Wir sind überzeugt, daß des Verfassers Ausführungen mindestens ebensoviel Gegner wie Anhänger finden werden, sehen aber keinen Grund, sie deshalb unseren Lesern vorzuenthalten. Rückhaltlose, ernste Kritik des Modernismus allein kann zur Klärung der in Betracht kommenden Fragen dienen. Die Schriftleitung der „N. M.-Z."

mehrerer Töne durch Stimmhaftwerdenlassen, das heißt durch einfache Bejahung der immanent schon ohnehin vorhandenen Teiltöne eines Grundklanges entsteht. — Das charakteristische Merkmal des Kontrapunktes ist dementsprechend sein sekundäres Erfundensein, wonach seine Noten stets primären Situationen, dem Akkordgefüge, hinzugepaßt werden müssen: anstatt das Zusammenklingen erst als Endergebnis zu gewinnen und abzutönen, werden zum fertigen Resultat nachträglich die Komponenten zurechtgestutzt.

Die kontrapunktierende Stimmführung knebeln lauter rezeptmäßige Vorschriften, geregelte Verknüpfungen, die, wie das der Name **„punctus contra punctum“** zur Genüge bezeugt, das geringste Nachgeben jeglicher linearen Regung von unzähligen Vorbehalten abhängig machen und damit alle Spontaneität der Entfaltung unterdrücken. Scheinbare Stimmführungsanzeichen, wie Vorhalte, Alterierungen, Wechsel- und Durchgangsnoten, dienen vor allem dem engeren horizontalen Zusammenschweißen der in ihren Stimmschichten oft allzu sprunghaft einander folgenden, vertikal-akkordischen Tonmassen, was die Harmonielehren indirekt selber am unzweifelbarsten beweisen, indem sie genannte Vorgänge niemals vom Gesichtspunkte der Stimmführung aus abzuleiten und zu erklären suchen, sondern, dieselben nur als innerhalb der Akkordkomplexe vorgenommene Veränderungen ansehend und gelten lassend, ausschließlich harmonischen Regeln unterordnen. Bei einer Alterierung wird das Erhöhen oder Vertiefen des Tones nicht als Belebung der davon betroffenen Stimme ausgelegt, sondern lediglich mit dem Uebergang zu einem neuen Harmonieschritt in Bezug gebracht. Die Stimme strebt keinen Ton an, sie wird auf denselben zugetrieben, weil er in die gerade auftretende Harmonie gehört und deshalb erreicht werden muß.

Die Reaktion auf diesen, den einzelnen Ton bloß als Bestandteil seines jeweiligen Akkordes einschätzenden, von Palestrina zu abgeklärtestem Ebenmaß solcher Harmonieverkettung gesteigerten, italienischen Kirchenstil setzte bereits lange vor genannter letzter Blütezeit mit der niederländischen Schule ein. Ihr anfängliches krasses Verknüpfen unter sich beziehungsloser Melodien war zwar ursprünglich nur eine gegnerische Uebertreibung, bewies jedoch das Sichregen erwachten Widerspruches, aus dem immerhin bereits ein Keim polyphonen Empfindens hervorleuchtete. Das synthetische Schema wurde zum analytischen umgekehrt, der Zusammenklang nicht mehr als Einheit, sondern als Vielheit betrachtet, und dieselbe wesenseigenen Gesetzen unterordnet, deren erstes und oberstes bis auf unsere Tage die selbständige thematische Weiterbildung der Einzelstimme ist. Aus dem musikalischen Grundgedanken schöpfend, ihn verändernd und erweiternd, wächst sie organisch zu Neuem, anstatt Neues äußerlich aneinanderzureihen, und wird im einfachsten Falle von den übrigen Stimmen (imitatorisch, kanonisch) nachgeahmt, welche späterhin sich in kunstvolleren Gebilden immer charakteristischer voneinander abzuheben trachten. Imitation und Kanon sind die primitivsten, aber immerhin schon polyphonen Mittel der Stimmbehandlung, indem das mechanische Wiederholen, obzwar formell zuweilen gerechtfertigt, inhaltlich noch keinen Fortschritt ergibt, durch die ihm eigentümliche, betonende Unterstreichung gewisser Motivbildungen jedoch den Stimmen bereits erhöhte Bedeutung und verschärfte Konturen verleiht. Hingegen die Fuge, die von den Stimmen individualisierendes Weiterspinnen des gleichen thematischen Gehaltes verlangt und denselben auf unvergleichlich vollkommenerer Stufe allerreichste Entfaltungsmöglichkeiten eröffnet, bereits zu den höchstentwickelten Formideen gehört. — Das polyphone Ideal stand somit nicht gleich klar umrissen da, die Emanzipierung von der harmonischen, stimmverschmelzenden Denkweise war nicht augenblicklich zu vollziehen, den ersten Ansatz dazu offenbarte ein mehr triebhaftes Drängen nach kontrapunktischer Logik und Profilierung, das sich mit bescheidener Bewegungsfreiheit innerhalb der vorgeschriebenen Grenzen begnügte. Die zugleich verwendeten Motive mußten trotz verschiedenster, kompliziert ausgeklügelter Umkehrungen, Verkürzungen und Erweiterungen, Schritt für Schritt in „bezifferbare“ Rubriken hineinpassen und unterschieden sich vom Kontrapunkt allein durch den Geist, aus dem sie geboren wurden, der sie aus Produkten der Harmonie zu harmonieproduzierender primärer Bedeutung erhob. Wie immer, wenn ein Kunststil unter a priori Einschränkungen und Vorbehalten gepflegt wurde, mußte auch die niederländische Schule zuletzt in artistisch übergeschickten, verkünstelten Leistungen untergehen.

Mit ihren Errungenschaften befruchtete sie jedoch alsbald die benachbarte norddeutsche Schule, die in der Folge, beim Choralsatz, der horizontalen Verbindung der vertikal die Akkorde aufbauenden Stimmschichten größere Sorgfalt zu widmen begann, den figurativen Akkordschmuck organischer verwenden lernte, durch immer sinnvolleres Verketten der gerade erforderlichen Notensprünge den eigentlichen Kontrapunkt schuf, dessen motivische Struktur übernahm und in ihrer höchsten Blüte, mit Joh. Seb. Bach, auf umgekehrtem Wege zu einem täuschend ähnlichen Ergebnis gelangte. Während die niederländische Schule nämlich auf polyphonem Standpunkt stehend harmonisch gestaltete, arbeitete die norddeutsche Schule auf harmonischem Standpunkt stehend polyphon. Mit kontrapunktischen Mitteln tiefere polyphone Wirkungen erzielt zu haben als die vorangehenden eigentlichen Polyphoniker, die von den Möglichkeiten ihrer Entdeckung verwirrt, sich in spekulativen Stimmhäufungen verloren, war Bachs unvergängliche Leistung. . . . Sie muß allerdings für immer unnachahmlich bleiben, weil die Doppelerscheinung von polyphoner Harmonisierung und harmonischer Polyphonie, infolge der zwischen beiden allmählich immer unüberbrückbarer anwachsenden Entfernung, einzigartig dasteht. Was für den Kontrapunkt nicht mehr steigerungsfähigen Abschluß bedeutete, bildete für den polyphonen Gedanken lediglich eine frühe Entwicklungsperiode. Während der Kontrapunkt aus Gründen, die seinem sekundären Wesen entsprechend weniger in ihm selbst als im Primären, im Harmoniesystem, lagen, langsam seinem Verfall entgegentrieb, ist Polyphonie ein Stilideal, das über alle technischen Hilfsmittel erhaben, den Tonsetzern eine ewig anzustrebende Kunstvollendung entgegenhält, und deshalb ein unendliches, hinter ungezählten, mit den zeitlichen Ausdrucksmitteln wechselnden Verwandlungen stets nämliches Ziel darstellt.

Nach dem Tode Bachs brach der große homophone Abschnitt der Musikgeschichte an. Die Bestandteile der häufigsten harmonischen Zusammenklänge schmolzen durch ständiges gemeinsames Auftreten immer enger aneinander, vereinigten sich und bildeten schließlich festgefügte, fertige und immer gebrauchsbereite Kombinationen, Akkorde, Sequenzen, Kadenzen. Die Geschichte bestätigte auch hier, daß Vorbereitungen, gleich anderen mehr äußerlich technisch als organisch notwendigen Behelfsmitteln, am schnellsten verblassen und verstauben. Das ausfallende Element wurde demnach das kontrapunktierende Zusammenfügen der Akkorde, welche zum Selbstzweck erhoben, ohne Rücksicht auf Stimmlage und -zahl verwendet und nicht mehr von Mittelstimmen umständlich erzeugt, die derzeitig nicht bedurften Funktionen letzterer immer tiefer in den Hintergrund drängten und bis zur Wiedererweckung Bachs durch Mendelssohn schließlich fast vergessen machten. Es ist der ewig ausscheidende Fortschritt, der alles Entbehrliche unaufhörlich beseitigt und das Ausgemerzte den folgenden Generationen später als „veraltet“ entgegenhält. Konservatives Beibehalten gleicht diesbezüglich dem eigensinnigen Umgehen von Pfützen, über die längst schon Stege gelegt worden sind. Sogar die als letztes Wahrzeichen getrennter Herkunft dienenden besonderen Notenstiele verschwanden aus der akkordischen Notierung, und vermittelst der an einem langen Stengel klebenden vier Notenköpfe in den Heften für das bezeichnenderweise nun immer mehr aufgegriffene, seiner homogenen Klangfarbe halber jenem mit Tongruppen operierenden neuen Stil weit besser als einzelne Töne produzierende und somit auf stets etwas zur Individualisierung hinneigendes Zusammenspiel angewiesene Instrumente, entsprechendes Clavecin, war auch der äußerliche Schritt zur Homophonie vollzogen. — Für

die musikalische Kürze, Leichtigkeit und Gewandtheit überhaupt war diese unstreitig von hochwertigem Gewinn, dessen Tragweite jedoch durch zugleich einsetzendes Kanonisieren der Akkorde stark beeinträchtigt wurde. Man hielt sich peinlich genau an wenige, den einfachsten Obertonverhältnissen analoge Gebilde und unterließ, die Theorie mit dem Ohre gehen zu lassen, das an der konisch abgestuften Intervallenreihe der Zweiklänge verfeinert, auch bei den Vielklängen von primitivsten Verknüpfungen nach höheren verlangte und nicht vor willkürlich gezogenen Grenzen aufgehalten sein wollte. Die ungemein wichtige empirische Erkenntnis, daß jede wiederholt vernommene Tonverbindung vom Ohr als Akkord und nur ästhetisch verschiedenartig empfunden werde und daß ein Tonsetzer, der im Verlaufe eines Werkes einen nie gehörten Zusammenklang einigemal auf konstruktivem Wege erreichte, das nicht voreingenommene Gehör hinlänglich für dessen plötzliche akkordische Auffassung vorbereitet habe, wurde dabei ganz außer acht gelassen. Und doch kann nur die uneingeschränkte Freiheit des individuellen Formens und Abtönens der Akkorde als wirkliche Homophonie und gleichberechtigter Stilgegensatz zur Polyphonie anerkannt werden!

Bei Haydn, zu dem Bachs Söhne den Uebergang bilden, wie bei Mozart, unterdrückt die Neuartigkeit der von letzterem zu unübertroffener Geschmeidigkeit geschliffenen harmonischen Homophonie den polyphonen Gedanken und der ihn vertreten sollende Kontrapunkt fügt sich, obschon mitunter motivisch benützt, sklavisch ihrer Herrschaft. Schüchtern und ängstlich jede hervorstechende, die Aufmerksamkeit vom vertikalen Gesamtbild ablenkende Wendung vermeidend, fristet die Einzelstimme ihr kärgliches Dasein. Ihre Bewegungsfreiheit schrumpft zwischen den eng gezogenen Schranken des „strengen Satzes“ immer mehr zusammen, jeder kühneren Eigenregung vertritt ein dürrer Paragraph den Weg; an Verordnungen stoßend und vorbeigeschoben, endet sie als zu bläßlichster Dürftigkeit abgewetzter „akademischer Kontrapunkt“ und erstarrt mit Albrechtsberger, Abt Vogler und den folgenden Komponistentheoretikern bis Moritz Hauptmann zu auserprobt lammfrommen Allerweltsfloskeln.

Der eigentliche Aufschwung der Polyphonie ist mit dem Namen Beethovens verflochten. Dieser umfassende Genius, der seine Anregungen aus unerschöpflichem Füllhorn ausstreute und der Musik, wo er sie faßte, unendliche Perspektiven erschloß, sprengte auch die Fesseln der hergebrachten Stimmführung und vollzog, indem er den linearen Tendenzen, wenn es geboten schien, ohne Rücksicht auf die augenblicklichen Akkordlagen, unbeirrt nachging, die nunmehr offenkundige Trennung zwischen Kontrapunkt und Polyphonie, womit die besondere Stellung letzterer eine fest umrissene und mit dem üblichen harmonischen System sogleich in harten Widerspruch geratende wurde. Die berühmten Takte der dritten Symphonie oder der Es dur-Klaviersonate Op. 81 bleiben unverwüstliche Meilensteine der Musikgeschichte; zum erstenmal trat mit ihnen den typischen, weil unveränderlich starren Akkordschemen die individuell abgewandelte, persönlich modellierte Konsonanz gegenüber. — Kontrapunkt und Polyphonie im horizontalen, Akkord und Konsonanz im vertikalen Sinne: das ist in der Folge das sich zuspitzende Problem, an dessen Lösung die allgemeine Musikentwicklung beschleunigend mithalf.

Schon die psychologische Technik seiner aus Erinnerungsmotiven gesponnenen, erläuternden Musik wies Wagner auf die Polyphonie hin, doch neigte er, seiner kompositorischen Anlage gemäß, mehr zur harmonischen Homophonie. Während Beethoven, um der Stimmführung volle Geltung zu verschaffen, das gewohnte Klangbild opfert und dessen einzelne Töne gesondert bewertet und weiterlenkt, empfindet Wagner verhältnismäßig akkordischer und bringt sein Einzelstimmenmaterial eher nachträglich in davon unabhängig erfundenen Harmoniefolgen unter. Anstatt das Klanggewebe aus an sich bedeutungsvollen Stimmen zu erzeugen, verwendet er mit stellenweiser Ausnahme von „Tristan“ und den „Meistersingern“ in bunterer Auswahl und gesteigerter Vermischung nur die alten, im Vielgebrauch verflachten Akkordphrasen, denen die Motive bei jeder passenden Gelegenheit einverleibt werden, welch scheinpolyphones Verfahren Schule machte und in Anton Bruckner und Richard Strauß seine namhaftesten Anhänger fand. Unterdessen hatte die rein harmonische Richtung, angesichts der durch einseitige Bevorzugung von wenigen, besonders brauchbaren Akkorden immer empfindlicheren Verarmung des Harmonievorrates, diesen qualitativen Mangel mit gehäuftem Wechsel der Tonarten, mit Modulation, zu beheben versucht, und den kümmerlichen, aus drei Typen, dem Tonika-, Dominantseptimen- und Unterdominantakkord bestehenden Rest schließlich toll durch den Quintenzirkel transponiert, wobei sie von Hugo Riemann sogar durch einen förmlichen musikwissenschaftlichen Berechtigungsnachweis unterstützt wurde. . . . Von Chopin und Schumann zu zweiter Blüte gebracht, wurde dem Harmoniesystem von Brahms, der in solchen Traditionen erwachsen, Bach und Beethoven befangen ausdeutend, dem Kontrapunkt die Leistungsfähigkeit der Polyphonie aufzwingen wollte, zuletzt unmöglich zu Bewältigendes zugemutet; sein geistiger Erbe, Max Reger, mußte, die Konsequenzen ziehend, den Kontrapunkt ad absurdum treiben. Das Modulieren sollte durch Unruhe die Abwechslung ersetzen, genannte abgenützte drei Akkordtypen, welche einzeln keinerlei Klangreiz mehr besaßen und das abgestumpfte Ohr — um der daraus erfolgenden Betäubung einen scheinbar neuen Eindruck vorzuspiegeln — mit immer gedrängterer Wiederholung des Nichtgesagthabens marterten, wurden rasch und immer rascher durcheinandergewirbelt. Sie rotierten aber nicht allein, sondern rissen ihren sie vermittelnden Kontrapunkt in den wilden Strudel mit sich. Der ununterbrochene Harmoniewechsel erfordert nämlich naturgemäß ununterbrochen vorausdiktierte, schematische Stimmenfortschreitungen; die Einzelstimmen werden von einem außerhalb ihres eigenen Strebens liegenden Geschehen, dem Modulieren, das zu seiner Verdeutlichung insbesondere der breitspurigeren und leichter als monodische Tonartänderungen faßlichen Akkordwechsel bedarf, und die Einzeltöne zu deren ohnmächtigen, mechanischen Mitläufern an deren Deichsel schmiedet, — wobei der Vergleich mit einem Hampelmann, dessen vier Gliedmaßen immer durch einen Zug regiert werden, nicht ganz unangebracht erscheint — hin und her gerissen, hinauf und hinunter gezerrt, bis sie in einem wahnwitzigen chromatischen Knäuel enden, der jedwedes Ziel und Profil verloren, unter einem endlosen Sechzehntelbalken Zuflucht sucht. Reger einen Polyphoniker zu nennen, verrät deshalb gänzliche musiktheoretische Unbewandertheit und beweist nur, wie gedankenlos die Mehrzahl unserer Musikschriftsteller mit Schlagworten um sich wirft. — Debussy versuchte diesem Kaleidoskop durch Einführung der Ganztonleiter und eines damit erzielten neuen Akkordbestandes zu entrinnen, beging jedoch dabei den Fehler, die von der Natur zum Grundriß jederlei Musiktheorie vorgezeichneten Obertonbeziehungen gänzlich unberücksichtigt zu lassen: ein System, das bereits den zweiten Oberton, die reine Quinte, ausschaltet, welcher als erster neuer Teilton in allernächster Verwandtschaft zum Grundton, zur Tonika, steht und darum mit Fug und Recht den Namen „Dominante“ trägt, konnte keinen fruchtbaren Organismus bilden und blieb beim ersten Versuch in bloßer Manier stecken.

Geläutert und klar spricht die polyphone Idee aus den Werken Gustav Mahlers, dessen Sonderstellung darauf beruht, daß er dem überlieferten Harmoniesystem vollkommen persönlich gegenübertrat, es mit unbefangenen Augen wie eine sich erstmalig darbietende Erscheinung untersuchte und aus objektivstem Anschauen subjektivstes Verhältnis zum Gegenstand gewann. Ein Akkord hört bei ihm auf, die altgewohnte, zum Ueberdruß langweilige Tongruppe zu sein, und erhält entweder durch die logisch motivische Art der ihn webenden Stimmen, die von „C“ nicht nach „F“ gedrängt werden, um bei der Bildung irgend einer Harmonie mitzuhelfen, sondern nur deshalb an seinem Zustandekommen mitwirken, weil sie ohnedies nach „F“ geschritten wären — oder durch seine beziehungsvolle, charakteristische Verwendung tiefste Rechtfertigung und zugleich ein gänzlich neues Gepräge.

Das Schwergewicht wandert vom Zusammenklang auf das Zusammenklingende hinüber, das lebt und webt, sich kreuzt und befehdet oder liebevoll ergänzt, aber, ob Haupt- oder Nebenstimme geworden, ob in den Vordergrund gerückt oder begleitend behandelt, zum Schöpfer und obersten Richter nirgends eine starre, sachlich-amusische Norm, sondern einzig und allein das sich selber in Zucht haltende, künstlerisch-vorurteilslose Gewissen, den Geschmack besitzt. — So wird unter Mahlers Hand der Kontrapunkt nicht aus entwicklungsgeschichtlich Vorschub leistenden Ursachen zur Polyphonie, wie dies einmal, bei Bach, der Fall gewesen ist, sondern weil der Kontrapunkt bei seinen Wurzeln gefaßt und auf seinen ideellen Ursprung, auf Polyphonie, zurückgeführt wurde.

Von Mahler zu Schönberg war der Schritt ein notwendig gegebener. Die individualisierte Stimmführung konnte mit den ausgetretenen Akkordformeln nicht mehr ausreichen und bedurfte entsprechender individueller Zusammenklänge. Die subjektive Gestaltung des zur Polyphonie herangereiften Kontrapunktes forderte die subjektive Erweiterung auch der Zusammenklangsmöglichkeiten; das dogmatische Harmoniesystem mußte zerbrochen und an Stelle des phantasielosen Typenwesens die unbeschränkt erfundene, ebenfalls nur vom Kunstsinn kontrollierte Konsonanz gesetzt werden. — Eine befriedigende Lösung gelang freilich auch Schönberg nicht. In seiner chromatisch gleichschwebenden Zwölfhalbtonleiter liegt ein verhängnisvoller Mißgriff, weil sie alle durch die Temperierung angestifteten, unheilvollen akustischen Mißbräuche als etwas Gegebenes bestätigt und, auf verdorbenem Unterbau weiterschaffend, die Irrtümer immer einschneidender und folgenschwerer anwachsen läßt. Wie bei einer Rechenaufgabe ein geringfügiges Anfangsversehen sich bis zum Endergebnis zu schwerster Tragweite vergröbert, so untergräbt das allgemeine Sichabfinden mit der gleichschwebenden Temperatur nicht allein unsere ausübende Musikpflege, sondern durchsetzt schließlich auch unsere Musikwissenschaft, welche diesem notwendigen Uebel bisher wenigstens eine nur mangels besserer Lösung eingeräumte, vorbehaltlich geduldete Stellung zusprach. Wie falsch sollen denn erst später die Vierteltöne werden, denen uns die musikalische Weiterentwicklung unaufhaltsam näher bringt, wenn sie aus den Schwingungsverhältnissen unserer „verbesserten" Intervalle hervorgehen müssen!?

Kein auf widernatürliche Vorbehalte gegründeter Zweigstil kann hoffnungsvoll gedeihen und in das allgemeine breite Kunstbecken einmünden. Aller Regelkram, der vom Momente seiner Aufstellung bereits als hemmend verallgemeinernder Zwang wirkt, verbietet sich von selbst, so schmerzlich dies auch unsere Theorieschuster berührt, die den Mangel an innerer Disziplin stets mit der äußerlichen ersetzen zu können glauben. — Es gibt Homophonie und Polyphonie, als Gegenpole musikalischer Stilbildung, aber außer der Feststellung ihres Vorhandenseins keine stichhaltige, bindende Aussage über sie. Jedem Tonsetzer bleibt es anheimgestellt, Tonleitern, deren Stufenfolge seit Urzeiten schwankt, schwanken muß und darum immer schwanken wird und mag, mit den aus ihnen abgeleiteten Zusammenklängen frei und ungehindert zu erfinden; ihr gewähltes Schema ist aber für keinen anderen Künstler bindend und jede darauf abzielende Anmaßung deshalb gebührend zurückzuweisen. — Alles, was logisch ist, dürfen und nichts sollen, das ist der Ton, auf den eine neue Musiklehre gestimmt sein wird! . . . Und logisch ist, was sich mit den akustischen Naturgesetzen in Einklang bringen läßt, insofern es nicht unmittelbar aus ihnen hervorgeht.

Luise Willer.

Eine musikantische Natur, eine angeborne Lust zum Singen und eine schöne, gesunde Stimme —, das sind wohl die köstlichsten Gaben, die ein Sänger auf seinen künstlerischen Weg „mitbekommen" kann. In unserer Zeit sind diese Gaben vielleicht etwas seltener geworden. An ihre Stelle treten allgemeine und künstlerische Intelligenz, scharfer Kunstverstand und ein regsamer, zielbewußter Fleiß. Wie die gesellschaftliche Stellung und die allgemeine Bildung des Musikers überhaupt gegen frühere Zeiten heute eine ganz andere ist, so nimmt auch der Bildungsgang eines Sängers, insbesondere des Bühnensängers, einen anderen Lauf. Bühnensänger mit einer gewissen Höhe und Weite der Bildung sind heute nicht selten. (Der Mangel an allgemeiner Bildung, der bei Instrumentalkünstlern immer noch sehr häufig ist, ist eine der schmerzlichen Erfahrungen des Kritikers!) . . . Schöne Stimmen werden manchmal spät entdeckt und der künstlerischen Schulung zugeführt. Nicht immer ist aus diesen spät entdeckten, starke Hoffnungen erweckenden Sängern auch etwas Gescheites geworden.



Luise Willer.

Kammersängerin Luise Willer, erste Altistin der bayerischen Staatsoper, gehört zu den Sängern, die von der Pike auf gedient haben und eines Tages zu höherem Beruf entdeckt werden. Im Besitz der eingangs erwähnten Gaben, hatte Luise Willer schon als Kind große Freude am Singen. Schon in der Schule trug sie sich mit dem heimlichen Wunsch, Opernsängerin zu werden. Im elterlichen Heim wurde fleißig musiziert; mit 15 Jahren sang Luise Willer im Kirchenchor mit. 17 Jahre alt, hörte sie zufällig der damalige Chordirektor der Münchner Hofoper, Raßbach, der sie zum sofortigen Eintritt in den Theaterchor aufforderte. Aber die junge Sängerin hatte sich ein höheres Ziel gesteckt und zeigte daher eine nur geringe Lust, in den Chor aufgenommen zu werden. Anderseits fehlten ihr leider die Mittel zum jahrelangen Studieren. So entschloß sie sich, Felix Mottl vorzusingen. Sie wurde sofort als Chorsängerin verpflichtet. Die freie Zeit benutzte Luise Willer zu fleißigen Studien. Sie nahm Gesangunterricht bei Frau Hepner-Bärmann, dramatischen bei Kammersängerin Viktoria Blank und Professor Wirk. Nach Ablauf von ein paar Jahren verwendete sie Felix Mottl in kleinen Solorollen und versprach ihr künstlerische Förderung. Ihr eigentlicher Entdecker und Förderer wurde Mottls Nachfolger, Bruno Walter, dem Luise Willer auf Anraten des Generalintendanten Freiherrn von Speidel vorsang. Bruno Walter war von ihrer Stimme so begeistert, daß er sie an die Wiener Hofoper zu nehmen versprach, wenn sie nicht dem Münchner Nationaltheater als erste Kraft verpflichtet werden würde. Nachdem Bruno Walter als Generalmusikdirektor und Hofoperndirektor nach München berufen worden war, konnte Luise Willer ihren Rollenkreis erweitern: sie sang die Brangäne, Fricka, Waltraute, die Carmen, die Azucena und viele kleinere Alt- und Mezzopartien. Die Wagner-Rollen sang sie auch bei den Festspielen im Prinzregententheater. Bruno Walter zog sie bald auch zu den Konzerten der Musikalischen Akademie heran. Sie übernahm die Altsoli in geistlichen und weltlichen Chorwerken. Von besonderer Schönheit ist ihre Wiedergabe des Altsolos in Gustav Mahlers Lied von der Erde. In Beziehung auf dramatische und schauspielerische Gestaltungsgabe ist Luise Willer künstlerisch ebenso sehr gewachsen wie in Beziehung auf stilreinen Liedervortrag. Sie kennt in allem nur die reinen Mittel der Kunst; menschlich und künstlerisch ist sie von schlichter und urwüchsiger Art. In den letzten Jahren führten Bühnengastspiele und

Konzerte die Künstlerin oft nach auswärts, nach Berlin, Wien, Leipzig, Breslau, Frankfurt a. M., Hannover, Nürnberg, Augsburg, Amsterdam usw.

Die größten Vorzüge von Luise Willers Künstlerschaft liegen in ihrer Stimme, ihrer Gesangskunst und in ihrer musikalischen Natur. Ihre Stimme ist ein tönendes Wunder. Sie ist von seltener Schönheit, von bestrickendem Wohllaut; zu ihrem sinnlichen Klangreiz, der Herz und Ohr bezaubert, tritt eine breit und ruhig strömende Wärme. Dieses herrliche Organ ist einer vollendeten Gesangstechnik untertan. Bedeutend die Kunst der Atemführung, ungewöhnlich die Sicherheit des Prima vista-Singens.

Die Münchner Staatsoper ist zurzeit in dem glücklichen Besitz ausnahmslos stimmprächtiger Altistinnen. An ihrer Spitze stehen Sigrid Hoffmann-Onegin mit einer der mächtigsten und Luise Willer mit einer der schönsten Stimmen, die man heute überhaupt hören kann.

Richard Würz.

Liszt in seinen Beziehungen zu Berlioz.

Von Albert Maecklenburg (Danzig).

(Schluß.)

Viel logischer in musikalischer Hinsicht als die Symphonie „Romeo und Julie" ist unstreitig die Harold-Symphonie, soweit ein Berlioz, der überschäumende Romantiker, eben logisch sein kann. Daher wählte sie Liszt zur Analyse.

Die Würdigung nun, welche die Berliozsche Muse in der Lisztschen Schrift: „Berlioz und seine Harold-Symphonie" findet, ist eine allseitige und gerechte; sie zeugt von einer bewunderungswürdigen, geradezu staunenerregenden Fähigkeit des Meisters, auf die tiefsten Intentionen eines nicht leicht zu begreifenden Genies, wie das von Berlioz ist, einzugehen und die verborgensten Regungen seines Genius zu begreifen. Wenn Louis in seiner eingehenden Monographie „Hector Berlioz" sagt, Liszt behandle Berlioz in seiner Schrift nicht als Individualität, sondern nur als Typus des musikalischen Fortschritts und gleite über das eigentlich Problematische an der Natur und dem Schaffen seines genialen Freundes mit einer gewissen Leichtigkeit hinweg, er bleibe bei der Analyse an der Oberfläche haften, ohne in die Tiefen der Berliozschen Individualität hinabzutauchen, so können wir diesen Vorwurf nicht recht verstehen und uns mit diesem Urteil durchaus nicht einverstanden erklären. Was wir zunächst Louis zugeben, ist dieses, daß bei Liszt während der Abfassung seiner Schrift allerdings die Tendenz vorgewaltet habe, Berlioz als Repräsentanten des musikalischen Fortschritts, als Typus des fortschrittlichen Genius darzustellen. — Wenn ferner von verschiedenen Seiten behauptet worden ist, daß die Tendenz der Lisztschen Kritik einzig und allein darin gipfle, für die Werke von Berlioz, insonderheit für die Harold-Symphonie Propaganda zu machen, so möchten wir auch dieses für outriert halten. Keineswegs ist letztere der einzige Hauptzweck der Schrift; vorallererst will diese als eine objektive Würdigung der Berliozschen Muse betrachtet sein. — Auch kleidet sich diese Propaganda in keineswegs aufdringliche Formen, wie man gemeint hat; Liszt läßt vielmehr die Werke von Berlioz, indem er ihre unvergänglichen Schönheiten hervorhebt und ihre Eigenarten logisch begründet, für sich selber sprechen. — Die feurige Begeisterung, in welche die Analyse getaucht ist, darf man nicht, wie geschehen ist, als überschwängliche Lobrednerei auslegen. Es ist keine gemachte, aber wohl aufrichtige, sich in poetischen Schwärmereien ergehende Begeisterung, die da Liszt von Herzen kommt. Wie kann man auch, wenn einem die Aufgabe gestellt ist, ein so durch und durch poetisches Werk wie die Harold-Symphonie zu besprechen, sich einer prosaischen, nüchternen Ausdrucksweise befleißigen! Sollte eine so tiefe, poetische Natur wie Liszt nicht schwärmen, wenn sich ihr die phantastischen Schönheiten der Harold-Symphonie enthüllen und ihre Zauberbronnen sie umrauschen? Hier können die Kritiker lernen, wie man, bei aller Sachlichkeit, bei objektivem Abwägen der Mängel und Vorzüge, doch enthusiasmiert, doch poetisch sein kann! Freilich muß eben ein derartiges Werk wie die Harold-Symphonie vorliegen, daß es imstande ist, den Beurteiler in flammende Begeisterung zu setzen! — Daß man nun der Berliozschen musikalischen Natur nur gerecht werden kann, wenn man Berlioz zuvörderst und vorzugsweise als Programmmusiker würdigt, ist jedem von vornherein klar, der die Prinzipien des Berliozschen Schaffens nur von weitem kennt. — Steht und fällt doch Berlioz als schaffender Künstler mit der Programmmusik! Dem Nachweis der ästhetischen Berechtigung der Programmusik ist daher in der Lisztschen Schrift ein recht breiter Raum zugewiesen. — Nachdem Liszt gezeigt, daß die Programmusik eine Erscheinung nicht ohne historischen Vorgang ist (Froberger, Johann Kuhnau, Couperin in seinen pièces de clavecin 1713), daß sich Programmspuren sowohl im Oratorium als auch in der Kantate vorfinden, und die Form der Ouvertüre als wesentliche Vorläuferin des Programmes zu betrachten ist, wie denn auch Bach z. B. in dem Capriccio „Auf die Entfernung eines sehr teuren Bruders", Mendelssohn z. B. in „Meeresstille und glückliche Fahrt", Beethoven, Spohr, vor allem Schumann als Programmisten auftreten, — geht Liszt daran, das Prinzip der Programmmusik und ihre Existenzberechtigung philosophisch zu begründen. Liszt beruft sich hiebei auf einen sehr zugunsten des Programms sprechenden Ausspruch Hegels, in dem der große Philosoph hervorhebt, daß der Kenner, der Künstler, was sein musikalisches Interesse betreffe, durch die wechselnden Formen der Musik ganz ausgefüllt werde, indem er das Gehörte mit den ihm geläufigen Gesetzen und Regeln vergleiche, — daß dem Liebhaber aber, der die Gesetze und Regeln nicht so genau kenne, das Bedürfnis ankomme, geistige Haltepunkte für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieser Beziehung wird ihm die Musik symbolisch. — Liszt rektifiziert nun diese Ansicht Hegels dahin, daß er im Gegenteil zu der Behauptung gelangt, daß der Künstler viel mehr als der Liebhaber Gefühlsinhalt von dem Gefäß — den Formen — fordern müsse. Im weiteren Verlauf der Darstellung kommt dann Liszt zu der Aufstellung des Satzes, daß das Programm das Gefühl (das Hauptelement der Musik) als Ur- und Hauptquelle aller Musik nicht aufhebe, daß durch die Programmmusik die absolute Instrumentalmusik keineswegs lahmgelegt, sondern letzterer erst durch jene die höhere symbolische Bedeutung verliehen werde. Auch sei es nicht zu bezweifeln, daß die Instrumentalmusik durch die Programmusik eine mächtige Bereicherung erfahre, denn die Verbindung der Instrumentalmusik mit der Poesie erweitere und präzisiere Grenze und Inhalt, sowie die Ausdrucksformen des Gefühls. Hiefür ist unserem Liszt mit Recht Berlioz ein lebendiges Beispiel: eben dadurch, daß Berlioz in seinen symphonischen Tongebilden eine leitende Idee zugrunde legte, die er konsequent zu entfalten sich bemühte, schuf er eine wesentliche Ausgestaltung und Bereicherung der musikalischen Formen — besonders nach der Seite der musikalischen Charakteristik hin —, mit welchen die späteren, an Berlioz sich anschließenden Instrumentalkomponisten durchaus rechnen mußten. Wenn ferner Liszt sah, wie Berlioz sich aufrichtig bemühte, das Programm nicht etwa bloß als eine Verzierung, als äußerlichen Schmuck anwandte, vielmehr als integrierenden, unablösbaren Teil des Ganzen zugrunde zu legen (obwohl dies, wie schon erwähnt, Berlioz nicht in dem Maße gelang wie Liszt selbst), so kam Liszt in dem allgemeinen grundlegenden Teil seiner Schrift zu dem Satze: „Programm oder Titel lassen sich nur dann rechtfertigen, wenn sie eine poetische Notwendigkeit und zum Verständnis des Ganzen unentbehrlich sind." Auch hier wurde dieses spezielle konkrete Beispiel, welches die Kompositionspraxis von Berlioz

bot, für Liszt in abstrakter Verallgemeinerung ein wesentlicher Faktor seiner programmatischen Anschauung. Es würde zu weit führen, wollten wir den ganzen Ideenkreis durchlaufen, durch den Liszt die Berechtigung des Programms nachweist, welches das Prinzip des Berliozschen Schaffens bildet. Es sei uns gestattet, auf einen Augenblick auf die Analyse der Harold-Symphonie von seiten Liszts einzugehen.

Von der durch den Vorwurf Louis' der Analyse Liszts vindizierten „Oberflächlichkeit" können wir keine Spur entdecken. Es kann allerdings nicht geleugnet werden, daß Liszt in seiner Analyse mehr das poetische Element vor dem technisch-formalen hervortreten läßt. Es liegt dies auch in der Natur der Sache, da Liszts Schrift mehr auf den weiten, umfassenden Leserkreis des großen Publikums als auf den engen der formalistisch gebildeten Fachgenossen zugeschnitten war. Auch kam es Liszt hauptsächlich darauf an, eine Entwicklung der poetischen Grundgedanken der Harold-Symphonie zu geben, womit er bei der großen Menge mehr Anklang und Verständnis finden konnte, als wenn er die architekturale Konstruktion der Symphonie bis in die kleinsten Details hinein progressiv bloßlegte. Nichtsdestoweniger ist der formale Aufbau der Symphonie nach der technischen Seite hin wenigstens in seinen Grundzügen klargelegt, besonders da, wo Anlage und Originalität in der Konstruktion Liszt zu hervorragend erschienen, um nicht, mindestens vorübergehend, von ihm angedeutet zu werden. Liszts Tendenz ging also hauptsächlich darauf hinaus, die Veranschaulichung der poetischen Konzeption des Tongedichts in den Vordergrund zu stellen, ohne gerade in aufdringlicher Weise eine Polemik über Einzelheiten und Anwendung technischer Mittel auf das Tapet zu bringen. — Indem Liszt als die neueste Errungenschaft von seiten Berlioz' in der Harold-Symphonie a) das poetische Programm und b) die charakteristische Melodie (Leitmotiv) hinstellte, wies er in erster Linie die Ideenassonanzen nach, welche das Genie Berlioz' durch die Verbindung des Programms mit der charakteristischen Melodie in einer logischen Folge von instrumental-musikalischen Bildern hervorzubringen vermochte. Wie Liszt[1] als musikalischer Interpret des Mazeppa, war ja auch Berlioz ein Byron-Schwärmer. Wenn es Liszt gelang, Byronsche Gedanken ins Musikalische zu übersetzen, so konnte dies insofern geschehen, als seine proteusartige Natur vermöge ihrer immensen Kommodationsfähigkeit sich für eine Zeitlang in den Byronschen Ideenkreis hineinversetzen konnte, so daß ihm eine Byronsche Figur (wie Mazeppa) musikalisch zu illustrieren wohl gelang; — an und für sich hatte Liszts Naturell mit dem Byronschen nichts zu tun, seine Individualität war ja eine durch und durch harmonische. Berlioz dagegen war viel Byronscher als Liszt, und zwar dieses schon seiner Naturanlage nach. Der künstlerischen Bewunderung Byrons, die Berlioz am mächtigsten während der bewegten Tage seines italienischen Aufenthaltes 1831/32, der „romantischesten" Periode seines Lebens, zur Schau trug, gesellte sich das Gefühl einer tiefgegründeten Seelenverwandtschaft. Wenn das Exklusiv-Pessimistische, das Zerrissene, Zwiespältige, der unversöhnliche Haß gegen die bestehenden Formen, die bis zum Wahnsinn sich steigernde Leidenschaft, neben der hohen Begeisterung für das Ideale als die Elemente der Byronschen Individualität anzusehen sind, in Berlioz' Seele hausten in gleicher Stärke wie bei Byron die gleichen Dämonen. Wir gehen nicht zu weit, wenn wir behaupten: Berlioz war das gerade Gegenteil einer harmonischen Seele. Das Unausgeglichene, das Friedlose, die Dissonanz, der die wohltuende, Frieden spendende Auflösung versagt ist — diese Grundelemente der Berliozschen Individualität —, all dieses findet seinen erschütternden Ausdruck in den vom Byronschen Geiste inspirierten Werken von Berlioz, in der Ouvertüre zum Korsar (1831), am ausgeprägtesten aber in der Harold-Symphonie. Es ist das unbestreitbare Verdienst Liszts, diese Elemente des Byronschen Geistes, wie sie sich in der Harold-Symphonie von Berlioz widerspiegeln, als erster entdeckt, begriffen und analytisch nachgewiesen zu haben. — Es gibt kein Kunstwerk ohne Kontraste, keine künstlerische Einheit ohne richtig konstruierten Gegensatz. Die Harold-Symphonie hat ihre wunderbare, unvergängliche Wirkung dem Umstand zu verdanken, daß Harold, der Verbannte, der nicht vor sich selbst entfliehen kann und den the blight of life the demon thought von Zone zu Zone treibt, vom Berliozschen Genius in den Kontrast mit dem himmlisch heiteren Italien gebracht wird; ein von Täuschung müdes und von Schmerz übersättigtes Herz tritt in unmittelbare Berührung mit der sonnigen Natur Italiens, mit dem lachenden Sinne seiner Bewohner, mit dem unbändigen, ungestümen Gebaren seiner Banditen (Satz IV), mit dem weihrauchduftenden, katholisch-mystischen Charakter, der sich über Italien ausbreitet (Satz II). Dieser Gegensatz mit seinen wunderbaren musikalischen Wirkungen ist es, den Liszt in der Schöpfung seines Freundes herausfühlt und nach allen Seiten in seinen künstlerischen Konsequenzen ans Licht stellt. — Man sehe nur, wie Liszt den jedesmaligen Gegensatz, in den die die Persönlichkeit Harolds symbolisierende Viola mit der Klangfarbe des Orchesters tritt, zu deuten weiß, wie er jedesmal die sowohl durch diesen Gegensatz als auch durch eigenartigen Rhythmus, Harmonie und Melodie bedingte Charakterstimmung der Viola in herrlichen, treffenden, poetischen Gleichnissen und Bildern darzustellen weiß, — und man wird einen Begriff davon bekommen, wie meisterhaft Liszt seiner Aufgabe der poetischen Charakterisierung Harolds gerecht geworden ist! — Hervorzuheben ist noch die zunächst innere, dann aber auch nach der technischen Seite hin ausgeführte Begründung, mit der Liszt sowohl die Idee als auch die dieser Idee entsprechende Ausführung des letzten (vierten) Satzes (Orgie der Banditen) als künstlerisch notwendig und gerechtfertigt erscheinen läßt! Wie versteht es Liszt, den Vorwurf, als habe Berlioz aus dem „tödlichen Prinzip der Harold-Natur" zu schroffe Konsequenzen gezogen, indem er diese edle Gestalt sich schließlich in scheußliche Spelunken schleppen, an schmählicher Erniedrigung, an frenetischem Taumel teilnehmen lasse, als nichtig und haltlos zu erweisen! Eine durch und durch disharmonische Seele wie die Harolds, für die es keinen Trost der Religion gibt, der die sehnsüchtigen Schauer der Liebe (Satz III) oder die heilige Segensfülle des Gebets (Satz II) vergeblich entgegenrauschen, daß sie vielmehr durch das, was anderen eine Erhebung und Aufrichtung ist, nur noch in elegischere Trauer versenkt wird, — sie ist geradezu für den sittlichen Bankrott, für geistigen und psychischen Untergang determiniert, Satz IV ist daher Liszt mit Recht ein Beweis dafür, daß Berlioz den Charakter seines Helden Harold richtig verstanden und aus ihm die letzten Konsequenzen in richtiger Weise gezogen hat, indem er diese grauenvollen Bilder, diese alle Mahnungen, edlen Erinnerungen überbrausenden Orgien mit gehöriger Motivierung an unserem geistigen Ohre vorüberführt. — „Was ist," so ruft Liszt aus, „überhaupt der Tod oder ein völliges Vertieren für den, der angesichts der beiden großen Dogmen der menschlichen Seele — dem Himmel dort oben an Gottes Brust — dem Himmel hernieden am Herzen eines geliebten Weibes — seine eigenen Regungen mit trockenem Auge und mit dem Lächeln des Zweifels anschaut? — Interessant und von tiefstem Verständnis für die riesenhafte Größe der musikalischen Konzeption des letzten Satzes zeugend ist der Lisztsche Nachweis, wie das Motiv der Orgie (Partitur S. 75, Takt 1) von Erinnerungen aus den vorigen Sätzen unterbrochen wird; an Harolds Geist schwebt zunächst die fugierte Einleitung aus dem ersten Satze vorüber (Partitur S. 76, Takt 5); doch diese eine bald düster hinbrütende, bald schmerzlich aufstöhnende Stimmung malenden Töne vermögen die wüste Orgie nicht zu bannen, mit erneuter, frenetischer Gewalt tritt sie wieder auf. Eine wehmütige Reminiszenz des Pilgermarsches (Partitur S. 77,

[1] An Legationsrat Franz v. Schober in Weimar schreibt Liszt unter dem 28. Mai 1846: „Mein Pesther Aufenthalt könnte ernste Früchte tragen —, wenn nicht das Byronsche Element, welches du in mir bekämpfst, sich immer vorherrschender geltend machte." . . . . .

Takt 14), halb erstickte, verwirrte Klänge aus der Serenade des Abruzzenhirten (Partitur S. 78, Takt 8) drängen sich als letzte Erinnerung an reinere Zeiten „wie Beschwörungsformeln gegen die Glaubenslosigkeit der Liebe“ heran, — doch die brutale, wüste Orgie erstickt alle diese edlen, mahnend auftauchenden Regungen. Das Thema aus dem ersten Allegro, das die jubelnde, reine, unverdorbene Freude symbolisiert, läßt sich vernehmen (Partitur S. 79, Takt 2). Doch die Orgie zieht auch dieses in ihren strudelnden Abgrund. Nun kann auch Harolds Thema (Partitur S. 80, Takt 10), das seine früheren, festen Umrisse verloren und einen gespenstischen Charakter angenommen hat, der Orgie nicht mehr standhalten. Das Banditenthema mit seinen bacchantischen Läufen und wütenden Trillern, das bald durch kriegerischen Tamtam, bald durch unheimliche Gewissensbisse und Reue andeutende Klänge unterbrochen wird, vereint sich mit einem zweiten Motiv (Partitur S. 85, Takt 9), das wie „eine Banditendirne mit dem Hauptmann die pandämonische Runde beginnt“, um das Haroldthema völlig zu zerbrechen und in Fetzen zerflattern zu lassen. Wie dann auf einmal der Pilgermarsch, wie aus weiter Ferne kommend, ganz unerwartet und unvorbereitet erklingt (Partitur S. 107, Takt 14). Dies ist mit Recht nach Liszt die ergreifendste und weichste Stelle des ganzen Satzes. „Die Viola verhaucht in erstickten Seufzern“, der sterbende Harold sucht lallend nach seinem Thema, aber er kann die Intervalle nicht mehr zurechtbringen. Wie ein alles zerschmetternder Blitz schlägt die wüste Orgie wieder darein, und eine Stretta „von unvergleichlicher Gewalt der Zeichnung und des Kolorits“ bildet den Schluß des Allegro frenetico. —

Die warme Liebe, mit der Liszt sich in die Eigenart eines jeden Satzes der Symphonie, in die jedem innewohnende musikalische Anschauungswelt versenkt, die in jedem Satz ein total neues, vom vorigen verschiedenes Bild liefert, muß schon allein den Vorwurf entkräften, als habe Liszt die Individualität von Berlioz nur einseitig gewürdigt. Es ist auch nicht eine Seite des Berliozschen musikalischen Wesens, der Liszt nicht völlig Rechnung getragen oder die er wenigstens nicht andeutungsweise berührt hätte. Geschieht es nicht in der Analyse selbst, so bestimmt im fünften Abschnitte der Schrift, der den Stil Berlioz' an der Hand seiner bis 1850 erschienenen Werke eingehend behandelt.

Das Phantastisch-Furchtbare, das Streben des Berliozschen Genius zum Großartigen, Gigantischen, Kolossalen, Ungeheuren werden von Liszt als die eigentlichen Wurzeln der musikalischen Individualität von Berlioz hervorgehoben. Dem vielfach gegen Berlioz erhobenen Vorwurf, daß das Phantastisch-Furchtbare dem Wesen der Instrumentalmusik wenig entsprechend sei, begegnet Liszt durch den Nachweis, daß das phantastisch-furchtbare Element nur in einem verhältnismäßig kleinen Teil seines ganzen Schaffens vertreten sei, und daß die Fähigkeit, großartige Proportionen zu umfassen, dem Unermeßlichen sich durch die Dimensionen der äußeren Rahmen zu nähern in der Musik kein Fehler sein könne, da dieses doch in allen anderen Künsten, z. B. in der Baukunst (vgl. Erwin, Die alten Aegypter) als ein Vorzug hingestellt werde. Auch hänge es jedenfalls von der Wahl der Stoffe ab, ob eine großartige, ins Weite, Ungeheure gehende Behandlung am Platze sei oder nicht. Kann wohl, so ruft Liszt aus, ein „Requiem“, ein „Tedeum“, eine „Apotheose“ in zu großartigen Verhältnissen angelegt werden? Es ist durchaus dankenswert, daß Liszt ferner denen gegenüber, die Berlioz nur für ein lärmendes, wüstes, kein künstlerisches Maß kennendes Genie halten, mit Recht hervorhebt, daß seine ins Gigantische, Groteske sich erhebende Natur ihre Ergänzung findet durch eine zweite, nicht minder hervortretende Naturanlage, die die zartesten, duftigsten, lieblichsten Tongebilde zu erschaffen vermochte. Les extrêmes se touchent, das gilt auch im vollen Maße von dem musikalischen Genie Berlioz!

Welch eine Menge von Stücken voll Lieblichkeit, Grazie, majestätischer Ruhe in den Berliozschen Kompositionen! Den „Chor der Seelen im Fegefeuer“ des „Requiem“ mit seiner immer größer werdenden Sanftheit des Ausdrucks stellt Liszt neben den erhabenen, weichen Gesang Dantes. „Was läßt sich mit dem Adagio vergleichen, in dem Romeo die Einsamkeit sucht, um Julias Bild zu umfassen?“

„Welche Schilderung der Liebe, ihres Schmachtens und Sehnens, ihres seligen Verzeihens und ihrer zarten Segnungen, ihrer wonnevollen Leiden und überströmenden Tränen!“ So wird denn die musikalische Natur von Berlioz in ihrer Universalität von Liszt dargestellt, und auch nicht ein Zug ist außer acht gelassen, der einen wesentlichen Bestandteil der tondichterischen Individualität von Berlioz bildet. „Wie aber auch immer Berlioz' Muse gestimmt sein möge“, so schließt Liszt seinen Aufsatz, „herb oder mild, verzweifelnd oder lächelnd, fromm oder phantastisch: überall, in der Kirche, im Theater, im Konzert, tritt sein Genius als eine der gewaltigsten Erscheinungen dieses Jahrhunderts vor uns hin.“ . . .

Wie als Schriftsteller, so trat in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und später Liszt in Weimar auch als Dirigent und Hofkapellmeister für die Bekanntmachung der Berliozschen Werke auf den Plan.

Man braucht nur Liszts Briefe aus dieser Zeit einzusehen, um zu erkennen, welcher unglaublichen und unverdrossenen Bemühungen er sich unterzog, um trotz der feindlichsten Kabalen der Gegner von Berlioz die mehrfache Aufführung seiner Werke durchzusetzen und sie dadurch der großen Oeffentlichkeit bekannt zu geben. Seine mächtige Arbeitskraft als Dirigent konzentrierte Liszt zunächst auf die Neueinstudierung des „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, eines Werkes, über das Liszt an den Chordirektor W. Fischer in Dresden am 4. Januar 1854 schreibt: „Ich bin überzeugt, daß wenn Sie die Partitur näher angesehen, Sie meiner Meinung beistimmen werden, daß der Cellini, mit Ausnahme der Wagnerschen Opern, welche nie in Vergleich gebracht sein dürfen, das bedeutsamste, originellste musikalisch-dramatische Kunstwerk ist, welches die letzten 20 Jahre aufzuweisen haben.“ — An einer anderen Stelle nennt Liszt den „Cellini“ „einen zweiten Fidelio“. Durch diese Vergleichung mit Beethovens Werk wollte Liszt einerseits zunächst die Bedeutung der Oper [1] ins Licht stellen, andererseits bewog ihn zu dieser Vergleichung die Betrachtung der Schicksale der beiden Werke, die eine auffallende Aehnlichkeit aufweisen: zuerst Verkennung, ja rücksichtslose Abweisung, dann mehrfache Umarbeitung [2] auf beiden Seiten, endlich spät genug eintretende Rehabilitation.

Nachdem die Aufführung des Cellini am 10. September 1838 in Paris erfolglos geblieben war, nach der dritten Vorstellung der Tenorist Duprez sich geweigert hatte, seine Rolle weiterhin zu singen, wurde die Oper vom Spielplan abgesetzt, und eine Wiederaufnahme derselben erschien für lange Zeit in Paris aussichtslos. Sie wäre sicher niemals mehr weder in Frankreich noch in Deutschland an die Oeffentlichkeit gedrungen, wenn nicht Liszt sie vom Staub des Archivs freigemacht und ihre Wiederbelebung mit der ganzen Wucht seiner künstlerischen Persönlichkeit und Energie ins Werk gesetzt hätte. — Nachdem Liszt das von genialen Zügen und Einfällen übersprudelnde Werk auf das sorgfältigste einstudiert, die Chorproben selber geleitet und den Stempel seiner Auffassung der Oper aufgedrückt [3], ging sie mit nennenswertem Erfolge

[1] Cellini, dieser bandit de génie (wie Berlioz ihn nennt), dieser Abenteurer und echte Künstler, der die schroffsten Gegensätze der Renaissancezeit in sich widerspiegelte, war eine Berlioz wesensverwandte romantische Natur; niemals ging Berlioz an die Gestaltung eines Stoffes, der ihm wesensfremd war.

[2] Berlioz schrieb die Oper ursprünglich in 2 Akten; er arbeitete sie vielfach um, bis er die Oper schließlich in 4 Akte zergliederte. Kurz vor der Wiederholung der Oper im November 1852 wurde durch einige Streichungen die Einteilung der Oper in 3 Akte durch Berlioz und Liszt ermöglicht. Diese mehrfache Umarbeitung war nicht nach dem Geschmack R. Wagners. Er wünschte vielmehr, daß B. den Cellini liegen lasse und mit frischen Kräften und neuen Anschauungen eine neue Oper schreibe.

[3] „Die Wirkung der Berliozschen Werke,“ so schreibt Liszt an den Kapellmeister Gustav Schmidt in Frankfurt am Main am 27. Februar 1853, „kann nur dann eine außerordentliche sein, wenn die Aufführung ihnen Genüge leistet. Sie passen ebenfalls nicht zu der löblich üblichen Theater- und Konzert-Macherei, weil sie einen höheren künstlerischen Standpunkt von Seiten der Musiker beanspruchen.“ —

unter Liszts Leitung zu Weimar am 20. März 1852, zum ersten Male in Deutschland, in Szene. An den feinsinnigen Dichterkomponisten Peter Cornelius schrieb Liszt am 4. September 1852 voller Freude: „Le 12 Novembre j'attends la visite de Berlioz qui passera une huitaine de jours à Weymar. Nous aurons alors Cellini — la Symphonie de Roméo et Juliette et quelques morceaux de celle de Faust.“ Am 30. Oktober 1852 schrieb Liszt an die Verleger Breitkopf & Härtel: „Si vos nombreuses occupations vous permettaient de venir ici le 20 et le 21 Novembre, je suis assuré que vous trouverez un grand intérêt à l'audition de ces ouvrages (Cellini, Faust Roméo et Juliette) exceptionnels qu'il m'est un devoir et un honneur de ne pas laisser ignorer à Weymar. Veuillez bien, mon cher Monsieur Härtel, accepter cette information comme une invitation et prévenir aussi Monsieur votre frère Raymond du plaisir que me ferait sa visite ici pendant la semaine Berlioz où nous serons d'ailleurs en bonne et romantique compagnie d'artistes et de critiques réunis de divers points à Weymar.“

Und wirklich wurde in der „Berlioz-Woche“ im November 1852 die Oper in Anwesenheit des Komponisten unter Liszts Leitung wiederholt, auch fanden noch in der „Berlioz-Woche“ unter Berlioz' eigener Leitung mit Vorführung genannter Berliozscher Werke zwei Konzerte statt, deren Zustandekommen Liszt ebenfalls allein ermöglicht hatte.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier ein genaues, mit Daten versehenes Verzeichnis der Aufführungen Berliozscher Werke durch Liszt geben, was an der Hand der Lisztschen Briefe ein leichtes wäre. Wir wollen hier nur noch kurz hervorheben, daß auch die Werke aus der letzten Schaffensperiode von Berlioz, also aus der Zeit seiner klassizistischen Reaktion, allmählich zur Aufführung herangezogen wurden. Bereits im Herbst 1859 wurde, wie aus einem Briefe Liszts vom 2. September 1859 an Dr. Franz Brendel ersichtlich ist, die Aufführung der „Kindheit Christi“ von Berlioz geplant und später auch ins Werk gesetzt; in der zweiten Hälfte des Monats August 1862 ging auf Betreiben Liszts die komische Oper von Berlioz: „Beatrice und Benedict“ in Baden in Szene. Im August 1862 liest Liszt den gedruckten Klavierauszug von „Les Troyens“ von Berlioz und ist von dem „seltsam gewaltigen“ Eindruck ganz hingenommen, den diese Oper bei ihm zurückläßt. „Eine kolossale Kraft“, so schreibt Liszt am 10. August 1862 von Rom aus an Brendel, ist „daran nicht wegzuleugnen, und an Zartheit — ich möchte fast sagen Subtilität der Empfindung — fehlt es auch gewiß nicht.“ Wir möchten die „Trojaner“ als den Kulminationspunkt der dramatischen Gluckschen Richtung bezeichnen; ein die Antike in ein pathetisch-rhetorisches Gewand hüllender Klassizismus ist es, der uns aus der Berliozschen Oper entgegentritt und einen Liszt gefangen nehmen mußte, weil das in ihm liegende pathetisch-rhetorische musikalische Element durch diese Oper ganz besonders in Schwingung versetzt wurde. Sehr spät erst konnten sich die „Trojaner“ in Deutschland Geltung verschaffen. Die Altenburger Aufführung des Berliozschen Requiems 1868 bezeichnet Liszt als eine „rühmliche Tat“ und seiner Begeisterung für dieses grandiose Werk blieb Liszt bis in seine letzte Lebenszeit treu.

Liszts persönliche Beziehungen zu Berlioz blieben immer freundschaftlich, jedoch mischte sich von seiten Berlioz', wie Liszt in einem Briefe vom 17. Juni 1868 Brendel gegenüber klagt, ein „düsterer, gehemmter Ton bei“. Die Erklärung hiefür findet Liszt darin, daß Berlioz sich mit dem unaufhaltsamen Eingreifen der Wagnerschen Werke nicht zufriedenstellen konnte. „Berlioz erkrankte an einem zurückgeschlagenen Zukunftsmusik-Enthusiasmus.“ In der Schätzung Wagners und der musikalischen Bewertung seiner Werke gingen Liszt und Berlioz eben weit auseinander; — auf seiten Liszts unbegrenzte Bewunderung, auf seiten von Berlioz eine skeptische Zurückhaltung, die bei dem gänzlichen Mißverstehen des urdeutschen Wesens in Wagner in Liszt geradezu beleidigende Gleichgültigkeit übergehen mußte. — Jedoch war Liszt als Mensch glücklicherweise ebensogroß wie als Künstler, und darum konnte diese Geringschätzung, welche Berlioz sich Wagner gegenüber zuschulden kommen ließ, sowie die Verkennung seiner eigenen Werke durch Berlioz sein künstlerisch Urteil über Berlioz und seine musikalischen Werke und Leistungen durchaus nicht trüben und beeinträchtigen: für Liszt blieb Berlioz immer der „große Zukunftsmusiker“, eines der mächtigsten Phänomene der Kunstgeschichte, „welcher wir alle, die wir durch Stellung, Beruf, Wahl und Ueberzeugung der Kunst angehören, mit Achtung, mit Bewunderung unsere Huldigung darzubringen haben“.

Erich Feldweg †.

Von Dr. Max Unger (Leipzig).

Vor mir liegt eine dicke Mappe mit handschriftlicher Musik: hauptsächlich Lieder, einige Geigenwerke, ein Melodram, eine ganze Symphonie. Das einzige Gedruckte darunter: Vier Vortragsstücke für Flöte mit Klavier. Es ist der Nachlaß eines Freundes.

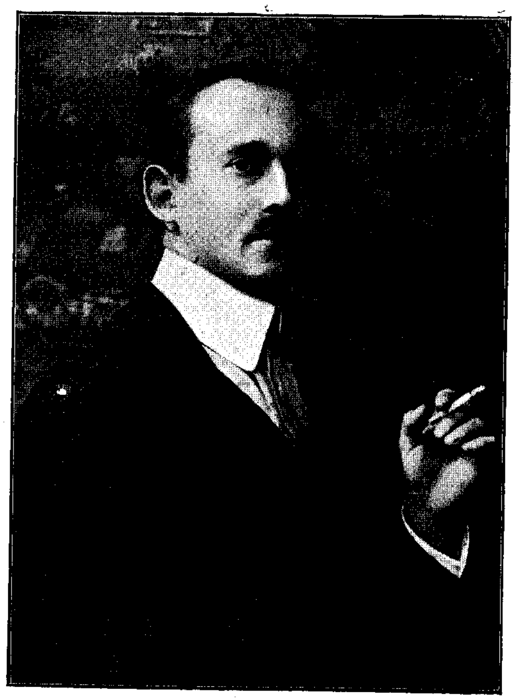
Alte Erinnerungen werden wach. Erich Feldweg, so heißt dieser in weiteren Kreisen unbekannt gebliebene, war während unserer Studienzeit am Leipziger Konservatorium unter den jungen Schaffenden in der Beherrschung der Formen und wohl auch in der Erfindung die am weitesten vorgeschrittene Begabung. Dieses Mehr mochte er, von seinen schönen Anlagen abgesehen, zum guten Teile dem glücklichen Umstande verdanken, daß es ihm, obgleich er durchaus nicht glänzenden Verhältnissen entstammte, vergönnt gewesen war, schon längere Jahre seinem künstlerischen Studium allein obzuliegen. Wie es die natürliche Entwicklung des Künstlers bedingt, so stand auch er auf den Schultern unserer Großen, im besonderen auf denen der Frühromantik. Aber schon damals wagte er, harmonisch und melodisch, wenn auch noch tappend und tastend, manchen kleinen Seitensprung in eine modernere Welt, ohne je vom Hauptweg ganz abzukommen.

Wer war dieser Tondichter? Was schrieb er? Weshalb hören wir erst nach seinem Tode von ihm?

Erich Feldweg wurde am 26. Dezember 1884 als Sohn eines Xylographen in Leipzig geboren. Er besuchte dort die höhere Bürgerschule, erhielt aber bis zu seinem 14. Jahre noch keine musikalischen Anweisungen. Trotzdem war der Drang zur Musik schon in dem Knaben so stark, daß für den Vierzehnjährigen der Musikerberuf ausgemachte Sache war. Er erhielt bei Gustav Handke (damals selbst noch am Konservatorium studierend, jetzt in Breslau) Unterricht in Theorie und Klavierspiel und begann bald selbst — also natürlich noch ohne die genügende Grundlage — Musikstücke zu erfinden. Sein Bruder, Flötist, nahm eines Tages einen Packen solcher Arbeiten mit zu seinem Lehrer Wilhelm Barge, der, gefesselt von der frisch quellenden Erfindung dieser jungen Begabung, sie an Hans Sitt weitergab. Auch der verdiente Leipziger Geigenlehrer und Tondichter mußte Erich besondere Schaffensanlagen zugestehen und hat ihn gefördert, wo er nur konnte. So verschaffte er ihm gleich eine Freistelle am Kgl. Konservatorium, in das er mit 18 Jahren — im Herbst 1902 — eintrat. Er wurde Schüler von Fritz von Bose im Klavierspiel, von Stephan Krehl in Theorie und von Heinrich Zöllner im freien Schaffen und arbeitete hier vier Jahre lang fleißig weiter. Gegen Ostern 1906 trug er einen Konzertsatz als Klavierprüfling öffentlich wirkungsvoll vor und konnte im Kompositionsprüfungskonzert zwei Sätze aus einer g moll-Symphonie mit schönem Erfolge aufführen. Eine erste ist bereits ein paar Jahre früher anzusetzen. Außerdem hatte er in seinem Pulte schon eine kleine Zahl Kammermusikwerke, darunter ein Streichquartett in E dur und ein Trio in d moll, ferner eine ganze Reihe Lieder liegen. Gedruckt sind, soweit mir bekannt, abgesehen von einigen Klavierbearbeitungen, gerade in jener Zeit nur vier nette Stücke für Flöte und

Klavier (Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann), die für den Gebrauch beim Unterrichte bestimmt sind. Aus der letzten Zeit seiner Konservatoriumsstudien dürfte aber noch eine Bühnenmusik für den Faust stammen, deren Auftrag für Georg Witkowskis Einrichtung ihm von Heinrich Zöllner abgetreten und die im Leipziger Stadttheater verwendet wurde. Hier begann er mit einem Jahr Korrepetitor auch seine praktische Laufbahn. Darauf wurde er dritter Kapellmeister am Posener Stadttheater und wirkte eine Anzahl Jahre an denen in Erfurt, Osnabrück und am Leipziger Schauspielhause, wobei er sich eine ansehnliche Dirigiergewandtheit erwarb. Im September 1916 wurde er, der nicht gedient hatte, als Krankenträger eingezogen. Er hatte weder den vollen Geldbeutel noch die besondere Begabung der Unbescheidenheit — Eigenschaften, die bei unserem „Bolschewismus von oben“, wie ich den überspannten Militarismus bezeichnen möchte, fast durchweg nachdrücklich gewirkt haben.

Was so manchem bloßen Dilettanten gelungen ist, in einer Militärkapelle, und zwar möglichst weit hinter der Front, unterzukommen, hat der zurückhaltende Künstler nicht erreicht. Er hat im Westen im Sommefeuer gestanden, zog mit nach Rußland und in die Ukraine, und hier war es, wo er am 9. April 1918 beim Vormarsch auf Nowosybkow gefallen ist — aber nicht durch eine ehrliche Feindeskugel, sondern durch den Granatsplitter einer Bolschewistenbande hat er den augenblicklichen Heldentod erlitten. Zuerst begraben auf dem Ortsfriedhofe zu Dobrusch (20 km östlich von Gomel), wurde er nach kurzer Zeit auf einen Friedhof unweit des Bahnhofes Dobrusch umgebettet. Keiner hat seines Todes irgendwo gedacht; ich selbst erfuhr die traurige Nachricht erst nach Kriegsende.



Erich Feldweg †.

Ich hatte Erich zu Anfang des Krieges in Leipzig wieder getroffen. Er hatte in den Jahren, wo wir uns nicht gesehen hatten, verhältnismäßig wenig geschaffen. Als Unbekannter hatte er für seine Werke nach einigen Versuchen keinen Verleger gefunden. Er hatte anscheinend auch nicht lang danach gesucht und es, wie es schien, bald stark entmutigt, aufgegeben. Die einzige Sängerin, die sich seiner Lieder annahm, die Leipzigerin Else Siegel, konnte allein damit nicht genügend durchdringen. Daher scheint seine schöne Begabung jahrelang brach gelegen zu sein. Auch der Kampf um das tägliche Brot mag ihn oft mürbe gemacht haben. Er hat manchen Sommer über manche praktischen Dienste leisten müssen, die er mit vollen Taschen nicht übernommen hätte. So hat er für einen „Auchkomponisten“, namens Zorlig, die Instrumentierung einer Operette, genannt „The American Girl“, oder vielmehr auch fast die ganze Vertonung dazu übernommen. Jener Auchkomponist brachte ihm von Zeit zu Zeit die Melodiefetzen ins Haus, Erich verbesserte, harmonisierte und instrumentierte sie. Er selbst erklärte mir, er habe die Geschichte Geldverdienens halber hingeschludert. Als der Krieg begonnen hatte, wurde der vornehme englische Titel in ein „Mädchen aus Amerika“ verwandelt; was daraus wurde, als auch die Amerikaner in den Krieg eintraten, vermag ich leider nicht zu berichten. Das Eine ist sicher: Der Herr Zorlig macht gegenwärtig in Berlin als „Vaudeville-“ und Operettenauchkomponist allerhand Geld. Was er wirklich kann, zeigt das von ihm wirklich selbst verfaßte und veröffentlichte Lied „Kriegers Abschied“. Der Herr hatte die hohe Meinung von sich, daß er imstande sei, wenigstens ein ganz einfaches Lied zu erfinden und zu setzen. Die Bezeichnung „blutiger Dilettantismus“ ist für das Machwerk ein Lob. Es ist aber hauptsächlich deshalb, weil er es in Kneipen hat singen und verkaufen lassen, in mehreren tausend Drucken verbreitet worden. Ein wahrer Rattenkönig von „Zeichen der Zeit“. — Eine andere Operette, die Erich Feldweg „allein“ geschrieben hat und aus neuerer Zeit stammt, kenne ich nicht. Er hat sie auch ums liebe Brot verfaßt.

Sonst ist er aber als Schaffender in den letzten Jahren nicht gerade untätig gewesen: ein halbes Jahr vor Beginn des Krieges beendete er die Ueberarbeitung seiner zweiten Symphonie, und noch in der Kriegszeit — besonders während seines letzten Urlaubes im Januar 1918 — hat er eine Anzahl seiner schönsten Lieder geschrieben.

Das Lied war überhaupt seine beste Seite, da er eine starke lyrische Ader hatte. Melodiefreudig und blutwarm, fast durchgängig von modernem Empfinden durchströmt, aber trotzdem häufig, wo es die Textunterlage erfordert, von vornehmer Volkstümlichkeit. Selten nur verliert er sich in Untermalungs-Kleinlichkeiten; wo irgend möglich, ist die Stimmung mit einem oder wenigen Einleitungstakten von vornherein festgelegt.

Es liegt mir fern, Erich Feldweg als einen ganz Fertigen, einen ganz Eigenen hinstellen zu wollen. Aber ein Ganzer zu werden, dazu war er auf dem besten Wege. Und gegen so vieles Halbschürige, was in der Gegenwart gedruckt und selbst in die Konzertsäle hineingetragen worden ist, würden die meisten seiner Lieder stark abstechen. Es wäre wünschenswert, daß wenigstens die besten davon veröffentlicht würden, auch, daß seiner Symphonie hie und da einmal gedacht werde. Zwar müßten manche jener Lieder, da der Tondichter, der sie leider nicht auf den Stich hin durchzugehen brauchte, wahrscheinlich selbst noch an Kleinigkeiten gefeilt und gewiß manches weitere Vortragszeichen hinzugefügt hätte, erst noch einmal vom Auge des Fachmannes durchgesehen und ganz druckfertig gemacht werden. Daß sich seiner jemand annähme, hätte nicht nur der feine Künstler, sondern auch der ganze liebe und bescheidene Mensch verdient, dem es nicht gegeben war, für sich die Reklametrommel zu rühren.

Möge Dir, lieber Erich, die fremde Erde leicht sein!

Lukas Böttcher: „Das Gottesminnelied des Herrn Walter von der Vogelweide“.

Oratorium.

Uraufführung in der Bruderkirche zu Altenburg.

Lukas Böttcher, dessen Oper „Salambo“ in unserem Landestheater eine glänzende Uraufführung erlebte, konnte hier gleich noch in derselben Woche sein erstes Oratorium aus der Taufe heben. Wie schon der Titel besagt, ist eine Dichtung des frühen Mittelalters dem Werke zugrunde gelegt worden. Jedenfalls ist es an sich verdienstlich, die naive Frömmigkeit dieses „Leich“ den Menschen von heute nahezubringen. Es stellt der Weitherzigkeit unserer kirchlichen Behörden ein ehrendes Zeugnis aus, dieses „Gottesminnelied“ mit seiner Anrufung der Gottesmutter in einer evangelischen Kirche ermöglicht zu haben. Ob es schon jemals zur gottesdienstlichen Verwendung kam, ist nicht mehr festzustellen. Wir wissen nur, daß die mittelalterliche Kirche die tätige Teilnahme des Laienelementes nicht liebte und die eingebürgerten Festgesänge bis auf einige Sequenzen beseitigte. Die Reformation aber machte sie zum Grundstocke für ihr Gesangbuch und gewann damit eine feste Stütze zur inneren Erstarkung des kirchlichen Lebens.

Der höfische Minnesänger Walter von der Vogelweide stand außerdem mit der Kirche oft auf dem Kriegsfuße, um die Uebergriffe des Papstes auf die weltlichen Angelegenheiten Deutschlands in leidenschaftlichen

Liedern und Sprüchen abzuwehren. Vielleicht hat er auf mancher deutschen Burg seinen „Leich“ gesungen zu eigener Harfenbegleitung. Leider ist uns dessen Singweise nicht erhalten geblieben.

Lukas Böttcher hat schon seit 1897 den Gedanken einer Neuvertonung des altehrwürdigen Liedes mit sich herumgetragen. Um sich in den Geist der Dichtung zu versenken, studierte er mit großem Fleiß und wissenschaftlicher Gründlichkeit die Hauptwerke jener ersten deutschen Literaturblüte und las Tristan, Parzival, Lancelott, Titurel u. a. in der Ursprache. Dann ging er an die Vertonung des Gottesminneliedes, dessen Wortlaut schon ursprünglich in 5 Abschnitte gegliedert war und sinngemäß bald zur Bearbeitung als Chor, bald zur Wiedergabe durch Einzelstimmen sich darbot. Aus Gründen des praktischen Gebrauches stellte sich später doch die Notwendigkeit heraus, eine neuhochdeutsche Textübertragung vorzunehmen, welcher Aufgabe sich des Tondichters Gattin mit Erfolg unterzog.

Das starke lyrische Talent Lukas Böttchers, das schon bei seiner „Salambo“ stark in die Erscheinung trat, kommt ihm bei der Komposition der mittelhochdeutschen Dichtung sehr zu statten. Er lehnt es auch ab, dabei bewußt zu altertümeln, sondern hat seine Musik im guten Sinne volkstümlich im Geiste und mit den Ausdrucksmitteln unserer Zeit gestaltet. Zuweilen klingt sie stark weltlich und könnte manchmal auch in der Melodiebildung ein wenig gewählter sein. Leicht macht er es den Ausführenden freilich nicht; so werden die Singstimmen oft bis an die Grenzen ihres Könnens geführt, doch ist ihr Zusammenwirken oft von bestrickendem Klangreiz. Das Orchester untermalt und bereitet geschickt auf die Stimmung der einzelnen Abschnitte vor.

Die Aufführung durch Kirchenchor und Bach-Verein unter Kirchenmusikdirektor Paul Börner machte einen recht günstigen Eindruck und krönte die umfängliche und verantwortungsvolle Kleinarbeit, die naturgemäß einer Aufführung aus der Handschrift immer vorangeht. Die Solopartien lagen bei Annie Misselwitz-Dürr (Sopran), Sigmund Matuszewski (Tenor) und Albert Klinder (Bariton) in den besten Händen. Das Orchester des Landestheaters bewährte seinen guten Ruf und Seminaroberlehrer Arno Schubart gebot über die Stimmen der machtvollen Sauerschen Orgel.

Hoffentlich findet nach den erfolgreichen hiesigen Uraufführungen der fleißige und bescheidene Tondichter nun endlich die Anerkennung der breiten Oeffentlichkeit, um die er seit langem ringt. Schwer genug ist es ihm geworden. 1878 zu Frankfurt a. M. geboren, konnte er seinem unbezwingbaren musikalischen Schaffensdrange nur in den Abendstunden heimlich folgen, da er tagsüber im väterlichen Geschäft, einer photographischen Reproduktionsanstalt, zeichnerisch tätig sein mußte. Später studierte er am Hochschen Konservatorium bei Knorr und Humperdinck Komposition. Bald erlag aber seine schwächliche Natur der Ueberanstrengung und wiederholt mußte er in Italien und der Schweiz Erholung suchen. Bisher schuf er neben den bereits genannten Werken die biblischen Gesänge „Sulamith“ für Sopran und „Auf den Trümmern Jerusalems“ und „Auferstanden“ für Bariton. Ein Bild, das er bei Boehle im Atelier sah, begeisterte ihn zur Wort- und Tondichtung eines Oratoriums „Christophorus“, das jetzt beendet wurde. Für die Bühne schrieb er bisher die Musik zur Pantomime „Der blaue Falter“ von Marianne Fischer-Dieck und zum Mysterium „Das flammende Licht“ von Freiherr v. Sturmfeder-Horneck, eine Verherrlichung des Lebens vom heiligen Franziskus. Möchte er nach dem schönen Altenburger Erfolge nun auch anderwärts die verdiente Anerkennung finden! Karl Gabler.

Leo Fall: „Der goldene Vogel“.

Oper in drei Akten.

Text von Paul Frank und Julius Wilhelm.

Uraufführung in der Dresdener Staatsoper am 21. Mai 1920.

Leo Fall kam, wie Zumpe, Heuberger u. a., von der Oper zur Operette, ein Vorzug, der die meisten seiner heiteren Werke auf eine höhere künstlerische Stufe hob, ganz besonders hinsichtlich der Orchesterbehandlung. Mit dem „Goldenen Vogel“ kehrte er zu seiner ersten Liebe zurück, der „Frau Denise“ (1902) und „Irrlicht“ (1905) ihr kurzes Bühnenleben verdankten. Die neue Oper läßt allenthalben das Bestreben des Tondichters erkennen, den Staub der leichtgeschürzten Muse abzuschütteln. Trotz alledem sitzt sie ihm fest im Nacken. Fall geht dabei seinen Weg über die Brücke des Tanzes, der in mannigfachen Rhythmen glitzert und leuchtet, wenn auch keine Melodie im Ohre haften bleibt. Gleichviel, ob die einzelnen Motive blank und offen einander haschen, hüpfen und springen, oder in breiteren, um nicht zu sagen strengeren Formen verkapselt sind, dort aber desto eindringlicher mitreden. Doch wir sind ja im Münchener Fasching, und (frei nach Schiller): „Der Tanzende hat Recht“.

Die Handlung spielt in der Schwabinger Malerkolonie, wohl die passende Umwelt für ein übermütiges Spiel. Fall kennt diese Umwelt schon von seiner Operette „Lola Montez“ her. Ob sich da Berührungspunkte mit dem „Goldenen Vogel“ ergeben, sei dahingestellt. Hier hat das hausbackene Töchterlein wohlhabender Bierbrauersleute sich einen jungen Maler eingefangen, der eine ungestillte Sehnsucht nach der großen Liebe im Herzen trägt und seine Braut auf dem Faschingsball arg vernachlässigt. Zeitweilig schwirren ein Hofmarschall und eine Hofdame durch die Säle, die vergeblich nach einem vornehmen Domino ausspähen. Schon hier taucht wegen der übergroßen Redseligkeit und Breite des Textbuches das Gespenst der Langeweile auf. Max, der Maler, findet den goldenen Vogel. „Woher?“ — „Nicht fragen!“ — „Wohin?“ — „Mit dir zu dir!“ Das gesuchte Erlebnis vor Aschermittwoch und vor der gefürchteten „Spießerehe“ ist da. Der zweite Akt führt uns in das Schwabinger Atelier. Dort tollt das fidele Künstlervolk mit seinen Freundinnen im Taumel des Karnevals herum. Man huldigt einem gutmütigen Mäzen durch eine Ulkhymne und läßt sich von dem „Stuck-Modell“ (gen. Salome) einen exotischen Phantasietanz vortanzen, den der Maler Pilz, der Führer der Gesellschaft, mit einer improvisierten Negermelodie begleitet. Da erscheint Max. Auf sein Bitten wird ihm die Bude überlassen. „Sie“ ist berauscht von dem Zauber des Ateliers. So sah sie es in ihren Träumen. Bald schlagen die heißen Flammen der Liebe über den beiden Menschenkindern zusammen. Doch die Zeit eilt. Der Hofmarschall und die Hofdame dringen ein. Max erfährt nun, wer und was „Sie“ ist. Prinzeßchen hört, daß „Hochdero Herr Vater sehr indigniert ist“. Die plötzlich zurückkehrende Künstlergesellschaft weiß Max zu entfernen. Für die Liebenden schlägt jedoch ebenfalls die Trennungsstunde. Die Prinzessin muß zurück in den goldenen Käfig.

„Und noch in fernen, fernen Tagen
werd' ich im Buch der Erinnerung lesen,
wie schön sie war, die einz'ge Stunde,
in der ich wirklich glücklich gewesen.“

Vom nahen Turme kündet die Uhr den Anbruch des Aschermittwochs. Schon fährt der Wagen mit der Prinzessin in die verschneite Nacht hinaus. In stummem Selbstbescheiden bleibt der Maler einsam zurück. Diesem sehr wirksamen zweiten Akte, der nur gekürzt zu werden braucht, folgt ein matter „Abgesang“. Die ersten Spießerszenen des zwölf Jahre später spielenden dritten Aktes sind öde, trotz der wundervollen oberbayerischen Landschaft im Glanze der Sommersonne. Die Verfasser gleiten langsam aber sicher in den Operettenkitsch hinein. Sie lassen die Kinder der Liebesleute zusammentreffen, die beide mittlerweile die gefürchtete Vernunft- bezw. Standesheirat eingingen. Der kleine Max bittet sogar in unkindlicher Weise die winzige „Hoheit“ formell um einen Kuß. Hier finden sich auch der Maler und die Prinzessin zu flüchtigem Gedenken wieder. Guten Tag, guten Weg! Max, Vater und Sohn, starren der Entschwindenden wie einer Erscheinung nach. Vorbei, vorbei! — Schade, daß die Lösung des Konflikts nicht opernmäßiger und künstlerisch einwandfreier gestaltet ist. Der gute zweite Akt hätte sie verdient.

Ueber die Musik Leo Falls ist eingangs schon das Wichtigste gesagt worden. Daß er der „Moderne“ nur zeitweilig Verbeugungen macht, nimmt für ihn ein. Im ersten, dem Ballakte, herrscht selbstverständlich der Tanz vor. Bei den Rezitativen geht der Tondichter eigene Wege und hebt hier manche Spitze heraus. Hübsch sind auch ein kleiner Chor und der Monolog des Max. Im zweiten Akte fesselt die köstliche, leitmotivisch verwendete Ulkhymne auf den Mäzen, sodann das Liebesduett, das insofern an die Operette erinnert, als die beiden Singstimmen meist im Einklang geschrieben sind. Ordentlich wohl tut dem Ohre da das nachfolgende unbegleitete kurze Quartett „Karnevalsgeister trieben Spuk“. Ueberhaupt erstreckt sich die Mehrstimmigkeit wie die Kontrapunktik vorwiegend auf das Orchester, dessen Farbenstrom stellenweise zu dickflüssig ist. Wo aber die Massen im richtigen Verhältnis zueinander stehen, klingt alles trefflich. Was soll jedoch das endlose Vorspiel zum dritten Akte, das im Auszuge ganze 22 Seiten füllt? „Endlos über mir seh' ich den Aether, unter mir endlos!“ Kinder in der Operette! das war sonst Falls starke Seite. Aber hier wird beinahe „die Szene zum Tribunal“.

Die Uraufführung war von Kapellmeister Kutzschbach und Oberspielleiter d'Arnals mit gewohnter Sorgfalt vorbereitet worden. Auch die prächtigen Bühnenbilder, besonders die der beiden letzten Akte, boten den denkbar wirksamsten Rahmen. Bei den Ensembleszenen im ersten Akte waren zu viel Menschen auf der Bühne. Weit ökonomischer ging der Regisseur, der vom Herbst ab der Charlottenburger Oper angehören wird, im zweiten Akte vor. Die Wirkung lohnte es. Die Titelpartie sang Frl. Rethberg strahlend schön. Richard Tauber (Max) stand auf voller Tenorhöhe. Sein darstellerisches Talent kam ihm dabei bestens zu statten. Ein Kabinettstück in Spiel und Gesang bot Dr. Staegemann als Maler Pilz, der quecksilberne Beherrscher der Karnevalsgesellschaft im Atelier. Ihm war der Erfolg des zweiten Aktes in der Hauptsache zu danken. Hier zeichnete sich auch Frl. Lina Gerzer durch ihren parodistischen Salome-Tanz aus. Von der Spießerfamilie ragte der Bierbrauer Ermolds hervor, der jedoch ohne Not manches Tönchen unterstrich. Das neuverpflichtete Frl. Stephan als Malersbraut verdarb nichts. Die Stimme scheint bildungsfähig zu sein. Noch sei Hans Lange als steifleinener Postbeamter und unentwegter, wenn auch „vergeblicher“ Liebhaber genannt. Nach dem zweiten Akte war, wie gesagt, der Beifall am stärksten. Mit den Hauptfaktoren der Uraufführung erschien auch der Komponist wiederholt. Die gegenteiligen Meinungsäußerungen galten nicht der wahrhaft glänzenden Darstellung. Prof. H. Platzbecker.

Felix Weingartner:
„Die Dorfschule" — „Meister Andrea".

Oper in einem Akt. Komische Oper in zwei Akten.

Uraufführungen an der Staatsoper in Wien.

Das altjapanische Drama „Terakoya" singt das Lied der Vasallentreue ausschließlich für japanische Gemüter; wer nicht aufgewachsen ist in dem ostasiatischen Milieu von Ahnenkultus, dynastischer Loyalität, versteinertem Lächeln und gleichmütigem Harakiri, faßt nur die Scheußlichkeit eines Vorganges, der europäischem Empfinden unverständlich und abstoßend erscheint. Dazu kommt, daß er, als theaternützend begutachtet, erst zum Schlusse aufgeklärt wird und ohne diese verspätete Erläuterung als reines Geschehnis unbegriffen bleibt. Der Lehrer der Dorfschule hält den legitimen Thronerben, den Sohn des vertriebenen Kaisers, bei sich verborgen, bis der Usurpator davon erfährt. Ein früherer Vasall des alten Kaisers, beauftragt, den Prinzen beiseite zu schaffen, schickt seinen eigenen gleichaltrigen Sohn dem Lehrer in Pflege, in der Hoffnung, der werde ihn an Stelle des Kaisersohnes opfern. Die eigene Mutter überbringt das Kind, das — und das ist das allerungeheuerlichste — in den Plan eingeweiht ist! Niemand aber informiert den Lehrer, mit dem man doch offen hätte sprechen müssen. Wie denn, wenn er nicht auf denselben Gedanken verfallen wäre, das fremde Kind, von dem er nicht das geringste weiß, zu töten, um den Prinzen zu retten! Und diese weiteren Unmöglichkeiten: der Prinz, versteckt, wie die Soldaten kommen, und völlig ahnungslos, die Abgesandten, die sich damit begnügen, daß der Lehrer im Nebenraum die Köpfung besorgt, der Kopf — natürlich von dem eigenen Vater! — als der des Prinzen agnosziert wird, die wiederkehrende Mutter, die nach ihrem getöteten Kind fragend auf ein Haar von dem rabiaten Lehrer ebenfalls erschlagen würde, träfe er nicht das zum Schutz erhobene Kästchen, aus dem die Totenkleider des Ermordeten und damit auch des Rätsels Lösung fällt. Das ist mir alles zu japanisch. Der Kopf eines Menschen, der vom Rumpf getrennt ist, ist ein übler Anblick, sagt Herodes mit Recht. Auch wenn er, in Ermanglung einer Silberschüssel, in einem Elfenbeinkästchen und überdies dem eigenen Vater serviert wird. An Salome gemahnt auch die Tötungsszene, die man hörend zu verfolgen hat, ohne freilich musikalisch auch nur annähernd die Wirkung, die dort aus dem Brunnen aufsteigt, zu erreichen. So ist denn überhaupt die musikalische Faktur ein schwächlicher Strauß, schwächer in der Geräuschkunst illustrativer Klänge, schwächer auch in der an dessen Art erinnernden, dem dramatischen Höhepunkt folgenden Kantilene zu dem Ausruf „Gerettet, gerettet". Origineller, wenn nicht in der schon allzu geläufigen Quintigkeit und Quartigkeit paralleler Akkordverbindungen, die lokalkoloristische Bedeutung bringen, wohl aber in dem kurzen punktierten Marschrhythmus der nahenden Soldaten, und am besten in dem andeutenden Schlußtrauermarsch, der eintönig verhallend, von Schlagwerk diskret begleitet, der Oper zu einem unerwartet eindringlichen Abschluß verhilft. Trotzdem behält zweifellos Hagemann, der Theatermensch, recht, wenn er in seinem sehr lesenswerten Buche von den „Spielen der Völker" sagt: „Obwohl das deutsche Theater die ganze Weltliteratur zu beherrschen sucht und Stücke aus allen Zeiten und von allen Völkern zu spielen pflegt, hat es sich mit gutem Grund an das japanische Drama bisher noch nicht herangewagt. In den vereinzelten Fällen, wo es geschehen ist, jedenfalls ohne Erfolg." Der gute Grund? Fehlen des Verständnisses für die „höchst eigenartigen inneren Daseins- und Ehrbegriffe der Japaner"....

Hat im ganzen Weingartner in diesem Werke Geschmack bewiesen — wenn man von dem höchst deplacierten, la läppischen „Schlimmen-Buben-Schulhumor" absieht, der sogar auf einen stotternden Trottel nicht verzichten zu können glaubt — so war er bei der Verwendung von Geibels „Niaiserie" vom Meister Andrea von der Mehrzahl der guten Geister verlassen. Das alte Motiv von einem, dem plötzlich eingeredet wird, daß er ein anderer sei, wird hier mit den typischen Figuren der commedia dell' arte und mit der ebendaher stammenden Wald- und Wiesenliebesgeschichte so besonders humorlos und langweilig ausgeführt, daß ich mir die Mühe sparen konnte, nachzusehen, wieviel von den seichten Späßen über „moderne" Musik, über den Höllenlärm der „modernen" Oper, die „erfundenen Dissonanzen, die sich überhaupt nicht auflösen", den Usus, „nie in der Tonart aufzuhören, in der man angefangen hat", wieviel von den schlechten Versen, den Blicken, die nur darum in die Ferne „fließen", weil sie sich sonst nicht auf „genießen" reimen, der seltsamen Bildung „zu drei" und ähnliches, wieviel schließlich von Stilwidrigkeiten wie dem Anzünden von Straßenlaternen, dem wahrhaftig „schwäbelnden" Musikanten, oder dem Ausdruck „Suggerieren" im Florenz des sechzehnten Jahrhundertes — wozu übrigens der schwarze Hornzwicker eines Hauptdarstellers ganz schön paßte — wieviel von alledem auf Geibel und wieviel auf Weingartner entfällt. Für die Musik, die weiß Gott immer in der Tonart aufhört, in der sie anfängt, ist er jedenfalls allein verantwortlich, und man wird ihr kaum viel mehr nachrühmen können, als daß sie — keine „moderne" Oper ist und die „Dissonanzen" ganz gewiß nicht „erfunden" hat! Unecht in ihrer künstlichen Naivität, in ihrem Dittersdorf-Lortzing-Habit, stillos, selbst wo sie parodierend irgendeiner alten Oratorienarie folgen möchte, nicht imstande, diesen Ton zu treffen, geschweige denn, ihn festzuhalten, ohne Spur eines selbständigen Einfalls, ohne Witz, ja ohne Lustspielbeschwingtheit, sichtlich bemüht, **leicht** zu sein, und mit alledem immer nur das eine beweisend: daß man fremde Stile nicht wie Kostüme anlegen kann, daß jede Zeit ihren Stil hat, und jeder eigene Künstler den seinen. Da allerdings in Weingartners Musik, die gerade in seinen letzten Werken mit den verschiedensten Stilen liebäugelt, nicht leicht zu finden sein dürfte....

Die Aufführungen, prächtig im musikalischen Teil unter Reichwein, hervorragend in den Leistungen der meisten Solisten, der Damen Gutheil (dieser besonders!), Kittel, Schumann, der Herren Mayr (dieses besonders!), Manowarda, Ziegler (eines übertriebenen, unjapanischen Mimikers), Wiedemann und Stehmann, denen sich ganz unnötigerweise Herr Preuß von der Volksoper in unwichtiger Rolle anzuschließen hatte, weniger geglückt in Wymetals Inszenierung, verhalfen immerhin der „Dorfschule" zu einem gewissen Erfolg, während es „Meister Andrea", dem Bildschnitzer, der sich im Stücke besondere musikalische Qualitäten suggerieren läßt, nicht gelang, sich seinem Publikum als Besitzer solcher Qualitäten glaubhaft zu machen. Es ließ sich nichts einreden und erkannte in ihm sofort, was er ist: einen — Schnitzer! Dr. R. S. Hoffmann (Wien).

Jul. Bittner: „La Tarantelle de la mort"
(Die Todestarantelle).

Mimodrama von B. Warden und J. M. Welleminsky.

Uraufführung am Züricher Stadttheater (Wiener Mai-Festspiele).

Seit seinem Dicht- und Tonwerk „Höllisch Gold" kennen wir Bittner als einen, den nicht nur die ästhetische Außenseite, sondern auch der ethisch-erzieherische Wert des Inhalts wichtig dünkt. Was mag diesen Bittner gereizt haben, ein französelndes Mimodrama, das nicht aus seiner Feder stammt, in Tönen auszudeuten? In erster Linie wohl der alte, sinnvolle Vorwurf des Totentanzes, der Gegensatz des jugendschönen Weibes zur Schreckfigur des Todes, dem jeder Zug von Milde fehlt. Tatsächlich hält das alte Symbol vom lebenhaschenden Knochenmann dies Werk über Wasser, während der neu hinzugefügten Symbolisiererei von Tarantella, Tarantel, und Paris als fangarmiger Spinne, unterwegs der Atem ausgeht. Denn was ist die Todes-Tarantella? Der Tod geigt sie, die schöne Ninon tanzt sie und der die einzelnen Bilder durch erklärende, klagende und warnende Gesänge verbindende schwarze Pierrot spricht Paris — den Ort der Handlung — als die Giftspinne Tarantel an, deren Stich die Weiber und Männer vergiftet, „viele Millionen", daß sie dem Tod verfallen, elendiglich zu Grunde gehen.

Ein Bohémien gerät in die Katakombe, in der vor Zeiten die schöne Tänzerin Ninon beigesetzt wurde. Der Bursch ist trunken, seine Weinflasche leer, Geld hat er keins. Am Sarkophage hockend flucht er. „Hol's der Teufel!" Dies ist das Stichwort für den „Kastellan" (den Tod), der spinnengliedrig sich hinter dem Sarg aufrichtet. Er geigt, und dem aufhorchenden Menschlein gelingt es, die Todesweise nachzugeigen. Diese bekommt hier ihre symbolische Prägung und wenn nun der weiße Totenarm der Eingesargten gespenstisch langsam den schweren Deckel des Sarkophages lüftet, erwartet man, in ihrem noch einmal vor unsern und des träumenden Auswürflings Augen sich abrollenden Lebenslauf, das typische Schicksal des im Tarantellenwirbel der Genußstadt sich zu Tode rasenden Lebens zu sehen. Der Pierrot hält diesen Gedanken auch tatsächlich dann noch fest, nachdem die Handlung ihn verlassen hat. Wir sehen Ninon als Landmädchen, unlustig sich mit einem Bündel Holz abmühend, das sie übermütig von sich wirft, als die lockende Weise des Straßenmusikanten Tod erklingt. Er spielt ihr auf, sie tanzt, ein junger Stutzer zollt ihr Beifall, sie folgt ihm und — die Spinne hat sie! Das nächste Bild zeigt Ninon in der Ballettschule. Ein alter Parvenü — der Pierrot könnte ihn getrost einen Schieber nennen — hat den jungen Stutzer abgelöst. Ninon glänzt mit ihren Künsten; der Tanzmeister, dessen Fiedel sie begleitet, ist der Tod. Nun langt sie auf der Höhe ihres Ruhmes an. Der eifersüchtige Clown, der Tod in neuer Maske, schleppt ihre Ruhmeskränze herbei, der junge Herzog krönt sie und wirft sich ihr zu Füßen nieder. Ninon, bisher von Ruhm und Gold, vom Gift der Todesspinne angezogen, Ninon fällt aus der Rolle, Ninon liebt! Sie liebt und diese Liebe, wie der gute Pierrot jammert, wird ihr zum Verhängnis. Rücksichtslos platzen die Jakobiner in das anmutige Gekose der Verliebten und schleifen beide zum Schafott. In blumenhafter Umschlingung, mit wehmutsvollen Tanzschritten nähern sie sich dem Blutgerüst. Der junge Herzog, ihr entrissen, stirbt zuerst. Ninon verfällt in Raserei: die Todestarantelle; mänadengleich rast sie in den Arm des Scharfrichters Tod! „O Ninon, wärst du daheim doch geblieben!" so ungefähr klagt der gefühlvolle Pierrot — aber „daheim" wäre ihr vielleicht ein Ziegel auf den Kopf gefallen! Der Tod aus Jakobinerhand wirkt genau so zufallsmäßig und hat ebensowenig mit dem ursprünglichen Thema der Giftspinne zu schaffen. Aber es kommt noch besser: Ninon, die doch eigentlich den Liebestod gestorben und, durch diesen Tod verklärt, hoch über dem verbummelten Bohémien steht, der immer noch an ihrem Sarkophage von ihr träumt

Ninon läßt sich herab, grotesk zu spuken. Sie trägt ihr Haupt zwar nicht in der Hand, soll aber doch verraten, sie habe Angst, „es könne herabfallen". Sie tanzt und will den armen Bohémien verführen, sich zu ihr in den gähnend offenen Sarg zu legen, dessen Deckel, einer Falle gleich, der Tod bereit hält. Der arme Teufel folgt dem Spuk. Im rechten Augenblick tönt Orgelklang — er sinkt ins Knie und schlägt das Kreuz. Er ist gerettet. Dröhnend klappt der Tod den Deckel zu.

Heyse hat irgendwo gesagt, er sei in jede Frauengestalt, die er schuf, ein wenig verliebt gewesen. Aehnlich mag es Bittner mit der Gestalt der vom Tod verfolgten schönen Ninon gegangen sein. Seine Musik, aufdringlicher Orchesterpolyphonie völlig entraten, zeigt, daß man noch heute auf Tanzrhythmen bauen kann, ohne alltäglich zu werden. Der singende Pierrot, als Person ein wenig an einen Moritaterklärer gemahnend, ist ein wichtiges Bindeglied im Musikbild. Der Musik allein in ihrer glücklichen Gliederung und warmherzigen Durchdringung des Ganzen ist es zu danken, wenn das Werk schließlich doch einheitlich und geschlossen wirkt und dauernd in Spannung hält. Eine gewisse Ueberzeichnung ist höchstens dem Anfang eigen, dessen rasender Wirbel Erschütternderes erwarten läßt. Eine Todestarantella ohnegleichen hat die Welt fast aus den Fugen geschüttelt. Was soll uns eigentlich der Totentanz als Puppenspiel? —

Wiener Maifestspiele, eine Wiener Uraufführung durch Wiener Künstler in Zürich — fast wagt man es nicht, sich dieser anmutigen, feinen Kunst der Wiedergabe zu freuen: Ninon tanzt mit dem abgeschlagenen Kopf, wie lange noch? Eine wehvolle Frage! Die Darsteller der mit lebhaftem Beifall entgegengenommenen Aufführung waren: Grete Wiesenthal (Ninon), Otto Treßler (Tod), Toni Birkmeyer (Liebhaber) und Helene Pola (Pierrot). Als musikalischer Leiter zeichnete Hans Otto Voigt. Anna Roner.

Das Mahler-Fest in Amsterdam.

Von Dr. Paul Stefan (Wien).

Der denkbar glänzendste Rahmen, die freudigste, großmütigste Gastfreundschaft umgab diese Veranstaltung. Willem Mengelberg, der musikalische Erzieher und Reformator Hollands, feierte das Fest seiner fünfundzwanzigjährigen Dirigentenwirksamkeit am „Concertgebouw" in Amsterdam. Und da er zwar alle modernen Komponisten von Bedeutung von Strauß bis Schönberg und Ravel eifrig gefördert hatte, seinen durch gegenseitige Bewunderung gewonnenen Freund Mahler aber am meisten und liebsten, so sollte sein Fest zugleich ein Mahler-Fest sein, das erste, und im größten Stil ausgeführt werden. Ein seltenes Glück ließ alles nach Wunsch gelingen. Die Tagesblätter haben ausführlich von den Huldigungen ganz Hollands berichtet: Straßenbenennungen nach Mengelberg, Aufstellung einer Gedenktafel und einer Büste im Concertgebouw, Prägung einer Medaille, Mengelberg-Stiftung für holländische Tonkünstler und so fort. Dazu kamen für die Gäste Empfänge, Besichtigungen von Schiffen, Fahrten zu Wasser und zu Lande, kurz man geriet schon rein äußerlich in den Rausch all dieser Erlebnisse.

Ein „Festbuch", sehr hübsch und gut von Dr. C. Rudolf Mengelberg abgefaßt, mit höchst willkommenen Statistiken von S Bottenheim, und ein von Dr. P. Cronheim mühevoll zusammengebrachtes, aber dann auch ganz glänzendes Gedenkbuch, das in märchenhaftester Friedensausstattung aufgelegt wurde, bereiteten auf die Feier vor. Das Gedenkbuch müßte übrigens eigentlich genauer besprochen werden; eine ganze Reihe bedeutendster Persönlichkeiten hat darin Mengelberg gehuldigt.

Als wir nun die ersten Proben und Veranstaltungen besuchten — Mengelberg und das Orchester baten uns zu allen Proben und hatten denn da auch regelmäßig ein Publikum von dreißig bis vierzig internationalen Kennern —, merkten wir sogleich die wunderbaren Qualitäten der Ausführung. Da war alles Kultur, Disziplin, Freude am Klang, Ergebnis mühevollster, sorgfältigster Arbeit. Und doch konnte dann Willem Mengelberg, dessen ganze Art und Persönlichkeit so sehr an die souveränen Malergestalten Hollands erinnert, die Früchte solchen Fleißes als Improvisator von Genie verschenken und genießen lassen; er hatte seine Leute durchaus auch dazu erzogen. Alles blieb bei ihm immer lebendigste Bewegung. Wie er Tempi modifiziert, aus kleinen Rückungen Nuancen gestaltet, Höhepunkten zueilt, mit Pausen arbeitet, das ist unnachahmlich und ist meisterhaft. Er ist nach diesem Fest als Dirigent von ganz eigener Linie und geistiger Größe für die Musikgeschichte gekennzeichnet. Sein Orchester klingt wunderbar, kann, leistet alles. Es wird einem schwer werden, unmittelbar danach selbst gute andere Orchester zu würdigen.

Das Fest versprach und gab alle Symphonien Mahlers, entdeckte Mahlers Jugendwerk „Das klagende Lied" sozusagen von neuem, vereinigte es übrigens mit der Ersten Symphonie und den „Liedern eines fahrenden Gesellen" zu einem Abend. Je ein weiterer Abend gehörte der Zweiten und Dritten Symphonie, die Vierte und Fünfte wurden zu einem Konzert vereinigt, wobei die Fünfte, wie denn überhaupt alle minder „beliebten" Werke Mahlers, besonders glänzend herausgearbeitet wurde. Mit der Sechsten wurden die Kindertotenlieder, mit der Siebenten andere Lieder Mahlers zusammengestellt, dann kam das Lied von der Erde und, am Todestage Mahlers, dem 18. Mai, sein „Abschied vom Leben", die Neunte Symphonie. Zuletzt seine Verklärung, die Achte. Hier und in der Zweiten, im klagenden Lied, waren es besonders die Chöre, die zur Bewunderung zwangen: der „Tonkunst"-Chor, den Mengelberg leitet, steht seinem Orchester wirklich nicht nach. Auch der Knabenchor des Herrn den Hertog hielt sich glänzend. Die ersten Solisten waren herbeigeholt worden und bedeckten sich mit neuem Ruhm: die Damen Foerstel, Noordewier, Reidel, Menagé-Challa, Cahier (Lied von der Erde), Durigo (Kindertotenlieder), Hoffmann-Onegin, Urlus (Lieder eines fahrenden Gesellen), Groenen und Denys.

Von der Beleuchtung, die Mahlers Lebenswerk durch diese erste glänzende Gesamtaufführung gewann, wird nicht im Hasten dieser Stunde, sondern vielleicht bei einer andern Gelegenheit zu reden sein.

Dagegen sind noch die anderen Veranstaltungen des Festes zu erwähnen: die zwei Vortrags-Matineen, die Mahler galten (es sprachen Hofrat Guido Adler, Alfredo Casella, Paul Stefan, Felix Salten und Richard Specht vor sehr aufmerksamen Zuhörern, wie ja überhaupt das Amsterdamer Publikum ein wundervolles Benehmen hat und jederzeit beweist). Und dann die fünf Kammermusik-Veranstaltungen des in Amsterdam wirkenden russischen Geigers Alexander Schmuller, der es verstanden hatte, Komponisten und Ausführende von internationalem Rang zu gewinnen. Casella, Halvorsen, Nielsen, Florent Schmitt, Artur Schnabel, Adolf Busch, Ewald Straesser und andere führten eigene Werke auf, Debussy, Ravel, Scriabine, Schönberg, Egon Wellesz kamen sonst zu Gehör und es gab zwar, alles in allem, manchen Tag neun Stunden Musik, aber man muß Herrn Schmuller für diese erste Manifestation einer Friedensgemeinschaft schaffender Künstler herzlich dankbar sein; auch für die Kenntnis der Werke selbst, deren Besprechung freilich einen besonderen Aufsatz erfordern würde. Der Gedanke der notwendigen Versöhnung, den Casella in seinem Vortrag, den das Kammermusik-Fest betont hatte, soll sich nun auch in dem von Holländern begründeten und Arnold Schönberg unterstellten Mahler-Bund auswirken. Das Mahler-Fest jedenfalls war als solches, als Erlebnis allein schon die Botschaft besserer Zeiten.

* * *

Zusatz der Schriftleitung. Dem Schriftleiter der N. M.-Z. liegt die Pflicht ob, auch an dieser Stelle den Veranstaltern des Mahler-Festes in Amsterdam für die an ihn ergangene Einladung, der er leider nur für wenige Tage folgen konnte, zu danken. Die Eindrücke der Festtage werden auch in ihm fortwirken, stellt doch das, was unter Willem Mengelbergs genialer Leitung geboten wurde, einen hochragenden Gipfel nachschaffender künstlerischer Tätigkeit dar. Es ist auch vom größten Reiz, Mengelberg mit seinen Künstlern auf der Probe arbeiten zu sehen: er ist unermüdlich dabei, das Werk so, wie er es auffaßt, zu erklären und zu zergliedern, und die Musiker folgen ihm dabei mit sichtlicher Freude und wiederholen, wenn nötig, einzelne Stellen sechs- und siebenmal, ohne je etwas wie Verdrossenheit zu zeigen. In dieser auf gegenseitigem Vertrauen ruhenden Zusammenarbeit von Dirigenten und Orchester ruht nicht zuletzt das Geheimnis des gewaltigen Erfolges von Mengelbergs und des Concertgebouw-Orchesters Aufführungen. Die deutschen Orchestermusiker sollten sich darüber klar zu werden versuchen: halten ihre sich stetig steigernden materiellen Forderungen mit der leider an manchem Orte erkennbaren Absicht eines wachsenden Mindermaßes an kunsthandwerklicher Arbeit in den Proben Schritt, so wird es am Ende kein Wunder nehmen, wenn die Leistungen der deutschen Orchester nach und nach gewaltig von ihrer künstlerischen Höhe herabsteigen und die Führung in Dingen der Musik auf das Ausland übergeht. Nur wo im Theater und Orchester der Wille eines bedeutenden Führers entscheidet, dem die Künstler mit Vertrauen folgen, im Bewußtsein, dem Ganzen als unentbehrliches und absolut verläßliches Glied dienend sich anschließen zu müssen, nur dort können Leistungen erzielt werden, wie sie Willem Mengelberg mit seinen Musikern erreicht. Mengelberg ist auch während des Krieges immer wieder für die deutsche Kunst eingetreten. Deutschland hat ihm das nicht in dem Maße gedankt, wie es namentlich angesichts der Tatsache angezeigt gewesen wäre, daß er sich keineswegs einseitig auf die Pflege der Mahlerschen Musik geworfen hat. Das gerade Gegenteil ist der Fall, wie hier nicht weiter ausgeführt werden kann. Mengelbergs Objektivität geht so weit, daß er für die allzu zahlreichen jungen Dirigenten von heute nichts übrig hat, die mit der Wiedergabe Mahlerscher Musik im wesentlichen spekulative Zwecke verbinden: nur wenn sie ihre Kenntnis der Partituren der älteren Meister und die Fähigkeit, sie dem Publikum zu übermitteln, nachgewiesen haben, erkennt er ihnen ein Recht auf Mahler zu. Ob man im übrigen Mengelbergs begeisterte Liebe zu Mahler billigt oder nicht, ist an sich gleichgültig; auf jeden Fall entspringt sie ehrlicher und als solcher unanfechtbarer Ueberzeugung. Und als Künstler, der von der kulturellen Bedeutung seiner Aufgabe durchdrungen ist, hat Willem Mengelberg seinen Mahler interpretiert. Dafür sind ihm auch die zu Dank verpflichtet, denen auch selbst seine und seiner Künstlergenossen unvergleichliche Leistung ihr abweichendes Urteil über Mahler den Komponisten nicht hat erschüttern können.

Musikbriefe

Baden-Baden. Ein Rückblick auf das Konzertleben des vergangenen Winters zeigt ein wenig erfreuliches Bild und die Unzufriedenheit der Musikverständigen kommt mit Recht in der auswärtigen Presse zum Ausdruck. Betrübend und lächerlich zugleich ist es, wie dem Bestreben von sachverständigen Kritikern und Kunstfreunden, die Schäden zu enthüllen und Wege zur Besserung zu weisen, in der hiesigen Tagespresse durch unbegründete Lobesüberhebungen entgegengearbeitet wird. Solch kritiklose „Kritik“ muß als kulturschädlich bezeichnet werden. Dabei muß man wissen, daß dieselbe meist von weiblichem Dilettantismus geübt wird, der es sich z. B. leisten darf, in drei hiesigen Tageszeitungen Schumanns „Kreisleriana“ eingehend zu besprechen, während in dem betreffenden Konzert tatsächlich und nach vorheriger Ansage des Vortragenden die „Davidsbündlertänze“ gespielt wurden! — Wann werden wir in Deutschland endlich ein Gesetz haben, das, im Interesse einer ernsten musikalischen Kultur, nur dem Fachmann Kritik gestattet?! — Dieser bedauerliche Umstand trägt zunächst einen Hauptteil der Schuld am Verfall des einst so geachteten Badener Musiklebens. Dann mangelt es an künstlerischer Anregung durch auswärtige, bedeutende Dirigenten, Instrumentalkünstler und besonders Kammermusikvereinigungen und drittens ist die Kultur des städtischen Kurhausorchesters bedenklich zurückgegangen. Die üblichen Kurhaus- und Gartenkonzerte bedeuten schon eine große Gefahr für die Kultur eines Orchesters, um so mehr muß ein wirksames Gegenmittel durch vornehme Konzerte und besonders durch reichliche Proben zu denselben geschaffen werden. In der ersten Winterhälfte aber wurde das Musikleben durch allabendliche Schauspielvorstellungen im Bühnensaal, der zugleich den Konzerten dient, fast ganz verdrängt und erst von Januar ab konnte Musikdirektor Paul Hein eine Folge von fünf Sonderkonzerten einrichten. Bei diesen zeigte sich nun der erwähnte Kulturmangel, besonders auch in einer oft peinlich unsauberen Stimmung der Instrumente, die Flöten sind z. B. fast immer zu tief, das Blech häufig unrein und grob. Das Orchester besteht aus tüchtigen Künstlern, die unter einem Nikisch, wie im Herbst vorigen Jahres, oder kürzlich unter Fritz Busch im „Tristan“ sehr Gutes leisten können. Tüchtige Künstler sollten sich aber stets ihrer Verantwortlichkeit gegenüber dem auszuführenden Kunstwerke bewußt bleiben und zumal ihrem langjährigen Dirigenten gegenüber den gleichen Ehrgeiz an den Tag legen. Es ist das Amt des Konzertmeisters vor Beginn der Konzerte, die Stimmung von Pult zu Pult einheitlich festzustellen, wie das bei allen besseren Orchestern üblich ist. All diesen, sich durch die leidigen Zeitumstände noch häufenden Mängeln, kann nur wirksam begegnet werden, wenn dem Musikdirektor weitgehendste Rechte eingeräumt werden, die ihm strenge Disziplin und häufige Proben gestatten, und anderseits durch teilweise Doppelbesetzung der Instrumente dem Orchester Dienstentlastung ermöglicht wird. — In den Sonderkonzerten bemühte sich Musikdirektor Hein durch feinsinnig zusammengestellte Programme ernste und wertvolle Werke zu bieten, deren Ausführung freilich sehr unterschiedlich war, durch fühlbaren Probenmangel. Mozart, Bach, Händel gelangen am wenigsten, neuzeitliche Werke besser; wenn das Orchester begleitend zurücktrat, zeigte es sich von wesentlich feinerer Seite. Die hundertmal als schön erwiesene Klangeigenart Brahmsscher Orchesterwerke, die in unserem, von Erinnerungen an den edlen Meister durchwehten Tale erfreulicherweise öfters ertönen, bedürfen sorgfältigerer Vorbereitung. — Weitaus besser gelang das letzte, ganz Brahms gewidmete Sonderkonzert, welches neben der „Rhapsodie“ und der frisch gespielten akademischen Festouvertüre die tiefsinnige e moll-Symphonie brachte, deren an sich so dankenswerte Wiedergabe allerdings noch manchen Wunsch bezüglich Zeitmaß und Dynamik offen ließ. Auch Regers geniale Mozart-Variationen gelangen nur teilweise. — Von auswärtigen Solisten war es zunächst die ausgezeichnete Karlsruher Pianistin Elisabeth Moritz, welche den Ernst ihrer Künstlerschaft durch selbstloses Aufgehen im symphonischen Wunderbau des Brahmsschen B dur-Konzertes bewies und mir für höchste Aufgaben wie Bach, Haydn, Mozart berufen scheint. — Ein außergewöhnlich bedeutendes Talent ist die jugendliche Stuttgarter Pianistin Li Stadelmann, eine Schülerin von Prof. Max Pauer. Sie spielte Beethovens c moll-Konzert nicht nur mit perlsauberer Technik, sondern mit frühreifem Verständnis, echt musikalischem Empfinden und selten schönem poetischem Anschlag; eine bedeutende Zukunft dürfte der Künstlerin beschieden sein. — Der Stuttgarter Bariton Helge Lindberg sang mit vornehmer, ausgeglichener Kunst Händels selten gehörte weltliche Kantate „Spande ancor“ und Lieder mit Orchester von Mahler, von welchen das „Urlicht“, besonders schön auch in der Begleitung, gelang. Eindrucksvoll sang die Münchner Altistin Anna Erler-Schnaudt Lieder von Brahms, Wagner und Schubert in Orchesterbearbeitung von Reger und Mottl. Ihre stimmungsreiche Kunst bewährte sich besonders im „Lied von der Erde“ von Mahler, in welchem Max Lipmann (Mannheim) die Tenorpartie sehr schön sang. — Als hervorragende künstlerische Persönlichkeit erwies sich Karl Friedberg, der mit Schumanns ewig schönem a moll-Konzert, bei überlegener Beherrschung des Klaviers, auch das Orchester in seinen Willen zwang. — Lula Mysz-Gmeiner sang im Brahms-Konzert mit feiner Beseelung, wenn auch nicht erschöpfend, das Altsolo in der ergreifenden „Rhapsodie“ und sehr eindrucksvoll Lieder des Meisters in Regers feiner, nachdichtender Instrumentierung. — Der an sich stimmungslose Kurhausbühnensaal besitzt eine der wunderbarsten, farbenreichsten Orgeln, die leider nur zu selten ertönt. In nur zwei Konzerten enthüllten die bedeutenden Organisten Arno Landmann (Mannheim) und Heinrich Boll (Aachen) die ganze Pracht dieses wahrhaft königlichen Instrumentes durch Meisterwerke von Bach, Händel, Liszt, Frank, Reger und einer bemerkenswerten eigenen symphonischen Fantasie von Landmann. — In einem hier selten gestatteten eigenen Kammerkonzert boten einen hervorragenden Genuß die warm empfindende, temperamentvolle Geigerin Schuster-Woldau mit ihrer kraftvollen, schönen Bogenführung, und der noch viel zu wenig gewürdigte vornehme Pianist Heinrich von Wesdehlen mit seinem seelisch tiefen, technisch reifen Spiel, durch Werke von Tartini, Schumann (Davidsbündler strichlos!), Bach (Solo-d moll-Sonate) und der eigenartig schönen fis moll-Sonate Op. 27 von Pfitzner. — Mit einheimischen Künstlern führte die bedeutende, nun 70jährige Komponistin und Pianistin Luise Adolphe Le Beau eigene Werke vor, unter welchen sich besonders ein Klavier-Trio durch schöne, fließende Melodik und feine Form — heute eine Seltenheit — auszeichnete. — Von den für die zweite Winterhälfte versprochenen Kammermusikabenden fanden mit Müh und Not zwei statt. Der erste war den unerreichten Meistern des Streichquartettes, Haydn, Mozart und Beethoven gewidmet, wobei die Spitzen des Kurorchesters, die Herren Aßmus, Stennebrüggen, Hoog, Voland, sich als tüchtige Quartettspieler erwiesen, wenn auch nach Seite der Vertiefung und Dynamik noch mancher Wunsch offen blieb. Warum läßt man die schöne Vereinigung sich nicht weiter entwickeln durch häufigere reine Quartett-Abende? Der überfüllte Saal bewies ein starkes Verlangen danach. Im zweiten, Brahms gewidmeten Konzert, überwog schon das Klavier, welches die hiesige Pianistin Olga Schnepf in der A dur-Violinsonate und dem g moll-Quartett Op. 25 sehr anerkennenswert vertrat. — Ein bemerkenswertes eigenes Konzert veranstalteten unsere beliebten einheimischen Künstler, der Solocellist Johannes Schmutzer und die Pianistin Eugenie Uebel mit drei der schönsten Cello-Sonaten: Mendelssohn D dur, Brahms F dur und Pfitzner fis moll; letztere hier erstmalig. Liebevolle Vorbereitung, Schwung, Wärme des Empfindens beider Ausübenden brachten den Reichtum dieser Meisterwerke zu voller Geltung. Dem ausdrucksvollen Spiel des vorzüglichen Cellisten schmiegte sich Eugenie Uebel (Schülerin von Lilli Oswald und Max Pauer) mit echt musikalischer Beseelung an. Auch an größeren Orten würden die ausgezeichneten Künstler mit Ehren bestehen. — Von der Oper im nächsten Brief. Walter Steinkauler.

*

Bochum. Seit einem Jahre erfreuen wir uns an den künstlerischen Leistungen eines städtischen Orchesters. Unsere Stadtväter, insbesondere die Musikkommission (an ihrer Spitze Stadtrat Stumpf), arbeiteten mit Großzügigkeit, als sie den nach erfolgreichem Gastdirigieren gewählten städtischen Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg (Leipzig) beauftragten, das Orchester erstklassig zusammenzustellen. Nun hat es den ersten Winter mit seinen Bürden hinter sich und schon ist ein inniger Kontakt zwischen ihm und der von Mal zu Mal wachsenden Musikgemeinde hergestellt. Was sich Schulz-Dornburg vorgenommen hatte, zehn große und zwölf Volks-Symphoniekonzerte mit ebensoviel voraufgehenden Einführungsabenden in die Entwicklung der Instrumentalmusik von Bach bis zur Moderne zu veranstalten, ist getreulich gehalten worden. Auf diesem Wege wurde jeder Tonmeister inmitten seiner Zeit als Mensch und Künstler lebendig, und die Hörer gewannen eine sichere Grundlage zum Verstehen ihrer Schöpfungen. Während der Hauptkonzerte im Stadttheater kamen u. a. gediegen ausgefeilt zum Vortrag: Mozarts Jupiter-Symphonie, D dur-Cello-Konzert von Haydn (Hermann Busch), Brahms' Doppelkonzert für Violine und Cello (Konzertmeister Treichler und Solocellist H. Busch), Schuberts C dur-Symphonie, Brahms' „Ernste Gesänge“ (Maria Philippi), Corellis Weihnachtskonzert, Mozarts A dur-Violinkonzert (Eva Hauptmann-Bernstein), Brahms' d moll-Klavierkonzert (Arno Schütze), Beethovens Achte Symphonie, Mahlers Siebte Symphonie, seine „Lieder eines Fahrenden Gesellen“ (Rob. Korst), Regers Mozart-Variationen und Rich. Strauß' Hornkonzert in Es dur (R. Sell). Gelegentlich des ersten modernen Abends sorgte Kapellmeister Schulz-Dornburg für das Bekanntwerden des einheimischen Komponisten Emil Peeters, den er auch zum Dirigenten seiner Werke ausersah. So lernten wir den jungen, begabten Tondichter aus dem „Symphonischen Vorspiel zu Agnes Bernauer“ und der „Impression“ betitelten Gabe vorteilhaft kennen. Ein späterer Abend, der dem Gegenwartsschaffen galt, berücksichtigte im besonderen Franz Schrekers Kammer-Symphonie, zwei Stücke aus Busonis Orchestersuite „Die Brautwahl“ und Max Fiedlers Lustspiel-Ouvertüre, die er selbst mit Schwung dirigierte. Köstliche Augenblicke schufen auch Fiedlers melodiöse Orchesterlieder, die May Fiedler herzinnig zu singen wußte. Während der Volks-Symphoniekonzerte, die als Morgenfeiern um die Sonntag-Mittagstunde stattfanden und stets ein zahlreiches erwartungsfrohes Publikum sahen, hörten wir u. a. Bachs „Streit zwischen Phöbus und Pan“, sein Zweites Brandenburgisches Konzert, sowie das Konzert für zwei Violinen (Konzertmeister Hofmann und Loos), Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag, Händels Concerto grosso Nr. 1, Mozarts D dur-Symphonie, Beethovens „Pastorale“, Berlioz' Harold-Symphonie, Liszts „Tasso“, Bruchstücke aus Wagners Werken, eine Brahms-Symphonie, die Rhapsodie für Männerchor (Männergesangverein Einigkeit), Schmid-Carstens Gesang mit Orchesterbegleitung

„Erlöst" unter der Direktion des fein empfindenden Komponisten und Sibelius' „Valse triste". Schulz-Dornburgs durchdringende Kenntnis des Stoffes, sein nimmermüder Eifer um das restlose Gelingen seiner Pläne, die straffe, differenzierte Führung des Orchesters und das erstaunlich sichere Eingehen des Instrumentalkörpers auf die Intentionen des Leiters brachten Großes zuwege. Als mitwirkende Solisten standen im Vordergrund: H. van Helden, K. Finkgarden, Erna Fischbach, Annemarie Wachtmann, E. Schilbach-Arnold, A. Laubenthal, Henny Wolf, Walter Favre, Paul Verheyen, H. Spies, H. Litzmann, Th. Pott, W. Guttmann, K. Rosenhahn, Ilse Sievert. Um die Pflege der Kammermusik machten sich das Treichler-Quartett, die Quartettvereinigung des Schütze-Konservatoriums und die Bläservereinigung des städtischen Orchesters verdient. Die Darbietungen führten zu den intimen Kompositionen eines Beethoven, Haydn, Brahms, Mozart, Grieg, Tschaikowsky, Zilcher und Peeters. Des Musikvereins erstes Konzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit Prof. Dr. Georg Schumann (Berlin) als Tonschöpfer und Dirigenten. Er setzte als Neuheit seine Variationen und Fuge über ein Thema von Bach und die Ouvertüre „Lebensfreude" vor. Die Darbietung der satztechnisch und melodisch meisterhaft aufgebauten Werke durch unser Orchester war vollendet und unmittelbar packend. Arno Schütze begann diesmal mit Brahms' Zweiter Symphonie, deren rhythmische und metrische Klippen glatt überwunden wurden. Im Verlauf der folgenden Konzerte erwarb sich der Chor durch die Wiedergabe von Händels „Samson" (Mitwirkende: Gretel Stückgold, Agnes Leydthecker, Prof. Fischer), Brahms' „Nänie" und Bruchs „Feuerkreuz" (Solisten: Annemarie Lenzberg, Hans Kronenberg, Dr. Schwermann) ein Verdienst. Erwähnenswert bliebe noch die orchestrale Darbietung des Heldenlieds von Dworschak unter Arno Schütze und das Erscheinen des Berliner Terzetts (Else Knüttel, Käthe Aulich und Elis. Böhm). Im Konzertleben der Männergesangvereine vollbrachte „Schlägel und Eisen" (Musikdirektor Hoffmann) eine besonders hoch zu wertende Tat durch die Ausgrabung der c moll-Messe von Liszt in der Bearbeitung von Herbeck und deren erfolgreiche deutsche Uraufführung. Im Stadttheater erfreute uns die Kölner, Essener und Dortmunder Oper durch Gastspiele. An der Spitze standen die Aufführungen von Walküre, Siegfried, Orpheus und Eurydike, Carmen.

* Max Voigt.

Kassel. Auch die Monate zwischen Weihnachten und Ostern standen im Zeichen regen musikalischen Lebens. Das Uebergewicht hatten die Solistenkonzerte. Daß nicht nur diese, die trotz vieler ausgezeichneter Leistungen doch immerhin einen leichteren Genuß bieten, gut besucht sind, sondern daß sich das Interesse jetzt auch sehr der Kammermusik zuwendet, ist ein erfreuliches Zeichen. Gerade auf diesem Gebiet konnten wir viel Schönes entgegennehmen. Das neugebildete Schumann-Quartett, geführt von der überaus feinsinnigen Geigerin Frida Schumann, spielte in vollendeter Wiedergabe klassische Meisterwerke (Mozart, Haydn, Beethoven) und berücksichtigte bei den Romantikern auch den jetzt so selten gehörten L. Spohr (d moll-Quartett), dessen Musik trotz ihres oft elegischen Charakters doch noch sehr lebensvoll wirkt. Durch blühende Klangschönheit und vornehme Auffassung zeichnete sich in Klaviertrios von Schubert, Brahms und Dworschak das Dr.-Zulauf-Trio aus. Der junge Geiger dieser Vereinigung, Rich. Kromer, konnte in der lebensprühenden Es dur-Sonate von R. Strauß sein bedeutendes Können entfalten. Erwähnt sei auch die hervorragend gelungene Ausführung von Tschaikowskys Trio a moll — dem Andenken eines großen Künstlers gewidmet — durch das Kühling-Trio. Weniger konnte ich mich für die an gleicher Stelle gehörte Violinsonate e moll Op. 122 von Reger erwärmen, obwohl die zielbewußt gestaltende Pianistin Kath. Ellenberger und der Geiger Lange-Frohberg sich des komplizierten, aber oft unruhig und sprunghaft wirkenden Werkes hingebend annahmen. Nenne ich endlich noch die Trio-Abende von Schnabel-Flesch-Becker, so rufe ich damit die Erinnerung an ein Zusammenspiel zurück, welches die tiefsten Eindrücke hinterließ. Ein Geist, ein Fühlen beseelt diese drei herrlichen Spieler, deren reine Kunst uns weit über die Not der Zeit hinwegführte. Das gilt in gleichem Maße vom Leipziger Gewandhaus-Quartett, welches heuer ganz besonders abgeklärt und mit idealer Klangschönheit Brahms und Beethoven spielte. Sehr interessant wirkte „Phantastischer Reigen" von Jul. Weismann, ein poetisch empfundenes, durch aparte, aber ungekünstelte Harmonik fesselndes Tonstück. Die reife Kunst des Primgeigers E. Wollgandt äußerte sich auch im Brahms-Abend, den er gemeinsam mit dem hochbegabten, jungen Pianisten Mitja Nikisch veranstaltete. Auf pianistischem Gebiet stand die ihr Riesenprogramm temperamentvoll und rassig spielende Elly Ney mit in erster Reihe. Ungemein plastisch wußte Frida Kwast-Hodapp Bach und Schumann zu gestalten; ganz in Poesie getaucht erschien das Schumann- und Chopin-Spiel von A. Schnabel. Als geistreicher, tiefgründiger Vermittler Beethovenscher Klaviermusik ist Edwin Fischer hervorzuheben; viel zu geben hat auch Otto Weinreich, der zumal Variationen und Fuge über ein Originalthema von L. Nicodé klar und mit großer Steigerung aufbaute. Mit ihm kam ein junger Sänger Moritz Hartmann, im Besitz eines auffallend schönen, gepflegten Baritons. Das Schönste an Gesangsabenden verdanken wir der herrlichen Altistin Emmi Leisner, die mit stilsicherem Empfinden alte und neue Meister sang, und Heinr. Schlusnus, dessen weicher, wohllautgesättigter Bariton mit künstlerischem Geschmack verwendet wird. Die neue Folge der vielbesuchten Dekovor-Konzerte war in der Wahl der verpflichteten Kräfte nicht so glücklich als die vorhergehende. Bei Hofrat E. Erhard muß die künstlerische Intelligenz manches ersetzen, was die Jahre dem Organ an Tonschönheit genommen haben. Das Künstlerpaar Dr. Kuhn und Charl. Kuhn-Brunner sang wertvolle Duette. Der zarte, bewegliche Sopran der anmutig vortragenden Sängerin interessiert mehr, als der wohl kraftvolle, aber wenig sympathische Tenor ihres Gatten, dem überdies manche technischen Mängel anhaften. Restlos befriedigte aber unser einheimischer Künstler Hans Wuzél, der es an Stimme, Schulung und Vortragskunst wohl mit manchem vielgerühmten Sänger aufnehmen kann. Von Geigern nenne ich Eynar Hansen, der Bachs Chaconne groß und bedeutend spielte und der andererseits an faszinierender Technik und dem bestrickenden Silberton an Sarasate erinnert. Szigeti spielte Bach und Händel vornehm und stilsicher; Kerekjarto zeigte sich in der Suite a moll von Reger und im A dur-Konzert von Mozart als durchaus ernst zu nehmender Künstler. Schade, daß er es nie lassen kann, das beifallrasende Publikum mit allerlei Kunststücken seiner verblüffenden Virtuosität zu unterhalten. — Von Choraufführungen erzielte die am Karfreitag gesungene „Matthäus-Passion" den tiefsten Eindruck. Der riesige Klangkörper des städtischen Konzertchores ist in der Hand von Robert Laugs williges Ausdrucksmittel. An Tonschönheit, rhythmischer Bestimmtheit und Ausdruck waren die dramatisch bewegten Chöre wie die Choräle unübertrefflich. Fr. Windgassen und H. Wuzél bewährten sich als ausgezeichnete Bach-Sänger, während die Solistinnen Hel. Gollmar und M. Homann weniger befriedigten. Eine glänzende Chorleistung bot der Philharmonische Chor unter Dr. Pauli mit Bruchs immer dankbarem Lied von der Glocke. Besonders sympathisch wirkte der warmblühende, beseelte Alt von Maria Kunz. Zwei neuentstandene Vereine pflegen den unbegleiteten Gesang. An Stimmaterial und Schulung halten sich der Madrigalchor von Dr. Zulauf und der a cappella-Chor unter Bruno Lehmann das Gleichgewicht. Beide brachten eine reiche Auslese aus der klassischen Blütezeit des Madrigals, wie auch neuere Tonwerke. In verschiedenen dieser Konzerte wirkte Sigfrid Karg-Elert mit, dessen Meisterschaft im Orgelspiel sich imponierend entfaltete. Seine eigenen Tonschöpfungen impressionistischer Richtung besitzen vielfach starke Stimmungswerte; durch die reiche Ausdrucksmöglichkeit und dynamische Farbenfülle der Stadthallenorgel erreichte er orchestrale Klangwirkungen. Die glanzvollen, aber sehr äußerlichen Werke französischer Orgelkunst entsprechen nicht unseren Anschauungen vom Wesen der Orgel. Wie anders wirken da die klassischen Vortragsfolgen, die unser einheimischer ausgezeichneter Organist Heinr. Möller in seinen Konzerten bietet. Bei diesem regen Musikleben haben wir nur sechs Orchesterkonzerte der staatlichen Kapelle. Ihre Zahl müßte unbedingt mindestens doppelt so groß sein. Wie ist es möglich, in so engen Grenzen unsere Klassiker gebührend zu würdigen und zugleich neue Werke einzuführen! Rob. Laugs gibt sich erdenkliche Mühe, nach beiden Seiten hin zu wirken; aber ihm sind in vielem die Hände gebunden. Er brachte in prächtiger Wiedergabe Mahlers c moll-Symphonie, deren geistiger Gehalt erschöpft wurde. Auf gleicher Höhe wie das fein und glanzvoll spielende Orchester hielt sich der städtische Konzertchor. Er erfreute überdies durch H. Wolfs köstliche Meisterwerke „Feuerreiter" und „Elfenlied". Neu war für Kassel auch die siebente Symphonie von Bruckner; zumal ihr wundersames Adagio hinterließ einen weihevollen Eindruck. Im Rahmen dieser Orchesterkonzerte hörte man ferner Schuberts herrliche C dur, ein wahres Labsal für Ohr und Herz, Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum", Liszts geistreichen, aber musikalisch wenig erfreulichen Mephisto-Walzer und manche andere kleineren Werke. Der Uraufführung einer Suite von Kämpf wurde an anderer Stelle gedacht. — Von der Oper ist nichts Besonderes zu melden; der Spielplan hält sich an die als zugkräftig bekannten Werke. Th. Iber.

*

Solln (bei München). Unter Leitung von Dr. Benno Ziegler fand in Solln bei München eine wohlgelungene Aufführung von Haydns „Frühling" aus den „Jahreszeiten" statt. Außer der künstlerischen Qualität dieser Veranstaltung liegt noch ein besonderer, vorbildlicher Wert in dem Umstand, daß sie im Rahmen einer Frühlingsfeier der Einwohnerwehr „Ortsschutz Solln, Prinz Ludwigshöhe" vor sich ging und beinahe ausnahmslos, Soli, Chor und Instrumentalpart, von Mitgliedern und Freunden dieser Vereinigung in höchst anerkennenswerter Weise ausgeführt wurde. Es war eine wahre Freude, mit welcher Präzision und feiner plastischer und dynamischer Ausarbeitung da musiziert wurde; der junge Dirigent verstand durch seine umsichtige, begeisterte und begeisternde Führung die Mitwirkenden, die sich aus allen Kreisen zusammengefunden hatten — im Chor stand der einfache Handwerker neben dem Regierungsrat, die feine Dame neben dem Dorfmädchen — zu einem festgefügten Organismus zusammenzufassen, dem es gelingen konnte, die nicht kleinen Schwierigkeiten zu überwinden und das köstliche Werk in seiner ganzen bezaubernden Schönheit und Jugendfrische zu Gehör zu bringen. Auch die Soli waren so gut vertreten, wie man es in großen öffentlichen Aufführungen durchaus nicht immer zu hören bekommt. — Die soziale und kulturelle Bedeutung solcher, zugleich künstlerischen und im besten Sinne volkstümlichen Veranstaltungen ist nicht hoch genug zu schätzen. Recht so! Das ist der Weg, die Kunst, die reine hehre Führerin zur wahren Kultur, dem Volke wirklich nahe zu bringen! Das ist es, was unserem armen, so vielfach mißleiteten und verirrten, im Grunde doch noch immer guten und biederen deutschen Volke auf einen besseren Weg helfen kann! Die Einwohnerwehr, ein Kulturmittel zu Schutz und Pflege unserer höchsten geistigen Güter; ein Mittel zum sozialen Ausgleich durch gemeinsames Streben aller nach dem Idealen — ist das nicht ein Gedanke, deutschen Geistes würdig?! Fr. F.

Kunst und Künstler

— Manifest der ausländischen Gäste des Mahler-Festes (Amsterdam, 21. Mai 1920). Die hier versammelten ausländischen Gäste des Mahler-Festes vereinigen sich, um dem Mahler-Fest-Komitee und der Stadt Amsterdam zu danken für die großmütige Gastfreundschaft und die zahlreichen ihnen erwiesenen Aufmerksamkeiten. Sie fühlen, daß diese Gastfreundschaft entsprungen ist aus einem großmütigen Geist internationaler Brüderlichkeit und einem tiefen Verstehen der Bedeutung der Musik als universeller Kunst. Die uns allen gebotene Gelegenheit, zum erstenmal seit langen Kriegsjahren und Isolierungen unsern Kunstbrüdern ohne Unterschied von Nationalität und Rassen die Hand zu reichen, ist eines der wertvollsten Geschenke gewesen, für das wir stets dankbar bleiben werden.

Neben und über den Festen, welche wir genossen in vereinter Verehrung eines einzelnen Genies, das in Musik die tief menschlichen Gefühle, welche durch Worte nicht ausgedrückt werden können, geäußert hat, und dem großen Künstler huldigend, dessen übermenschliche Anstrengungen und Selbstaufopferung dieses Fest zu einem solchen Erfolg gemacht haben, fühlen wir, daß die größte Bedeutung dieses Ereignisses auf universal-sozialem Gebiete liegt. Der Weg zum großen Ziel, nach welchem Musiker in kommenden Jahren streben müssen, ist hier gewiesen: die gesprengten geistigen Brücken wieder aufzubauen, um jenes allgemeine gegenseitige Verständnis zu fördern, durch welches allein wahre Brüderschaft erreicht werden kann.

Von dieser großen Aufgabe erfüllt, drücken wir die Hoffnung aus, daß andere internationale Manifeste aus dem vorliegenden herauswachsen werden. Wir hoffen, daß so bald wie möglich in irgend einem neutralen und gastfreundlichen Ort, wo alle künstlerischen Bedingungen vorhanden sind, ein großes internationales Fest oder ein Kongreß für Musik abgehalten werden wird, bei welchem alle Nationen der Welt ihre letzten und besten Beiträge zur Kunst bieten werden und bei welchem alle Musikästhetiker und -kritiker ihre Gedanken und die Resultate ihrer Studien austauschen können.

Wir schlagen vor, ein internationales Komitee zu gründen, um diesen Entwurf zu studieren und die nötigen Schritte zu tun, um die Verwirklichung zu fördern. Als Ehrenpräsident dieses Komitees schlagen wir Willem Mengelberg vor, den genialen Künstler, der vielleicht mehr als irgend ein anderer in Europa während der Kriegsjahre dafür gewirkt hat, den Geist des Internationalismus in der Musik wach zu halten. Alfredo Casella (Italien) — Florent Schmitt (Frankreich) — Oskar Bie (Deutschland) — Olga Samaroff-Stokowski (U. S. A.) — Carl Nielsen (Dänemark) — Arnold Schönberg (Oesterreich) — Samuel Langford (England) — Julius Rabe (Schweden) Johan Halvorsen (Norwegen).

— Kirchenmusikdirektor Prof. Johannes Biehle in Bautzen vollendet am 18. Juni sein 50. Lebensjahr. Ursprünglich Lehrer, leitete er als Kantor zu St. Petri große Oratorienaufführungen, sowie die Lausitzer Musikfeste. Schon frühzeitig widmete er sich musikwissenschaftlichen Arbeiten, besonders auf dem Gebiete des Kirchen- und Orgelbaues, womit er auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London Aufsehen erregte. Seit einigen Jahren ist er Dozent an der Berliner Universität für Musikalische Liturgik und an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg für Raumakustik, Kirchenbau, Orgel- und Glockenwesen. Durch ihn ist die Glockenwissenschaft begründet worden. Zahlreiche Schriften und Aufsätze hat er hierüber veröffentlicht. Schließlich wäre noch seiner Mitarbeit beim Wiederaufbau der zerstörten Kirchen in Ostpreußen und beim Bau des Großen Schauspielhauses in Berlin zu gedenken, wo er das akustische Problem, soweit überhaupt möglich, gelöst hat.

— Bruno Kittel beging am 26. Mai die Feier seines 50. Geburtstages. Für Berlin ist sein hohes künstlerisches Streben nicht ohne Bedeutung geblieben. Der von Kittel geschaffene Chor geht jetzt an die 50. Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie.

— Der frühere Generalintendant des Stuttgarter Hoftheaters, Joachim Gans edler Herr zu Putlitz, feierte seinen 60. Geburtstag. Putlitz wird als Kandidat für den Intendanten-Posten in Frankfurt genannt.

— Der bekannte Eisenacher Komponist und Musikdirektor Wilhelm Rinkens wurde von der weimarischen Staatsregierung zum Professor ernannt.

— Prof. Wilhelm Sieben, früher in München und zuletzt Leiter der Königsberger Symphoniekonzerte, wurde als Städtischer Musikdirektor nach Dortmund berufen. Die freigewordene Königsberger Stelle wird öffentlich ausgeschrieben.

— Hofkapellmeister Dr. P. Raabe verläßt seine Stellung in Weimar und übersiedelt als städtischer Generalmusikdirektor nach Aachen.

— Prof. Dr. Devrient las bei der diesjährigen Goethe-Tagung in Weimar Ferruccio Busonis Faust-Operndichtung vor. Es ist nicht uninteressant, sich daran zu erinnern, daß Goethe einmal zu Eckermann geäußert hat, der Faust-Stoff könne nur von einem Musiker komponiert werden, der deutsches und italienisches Blut in den Adern habe.

— Die staatliche Musikschule in Weimar steht wieder vor einem Direktorwechsel, da Professor Bruno Hinze-Reinhold von der Leitung der Anstalt zurückzutreten gedenkt.

— Der Archidiakonus Thiele in Mühlhausen i. Th. hat, wie wir aus den „M. N. N." ersehen, einen unbekannten Brief Johann Sebastian Bachs vom 21. Mai 1735 gefunden. Dieser ist an den damaligen Bürgermeister Christian Petri gerichtet; Bach bedankt sich darin für die Mitteilung, daß sein Sohn Johann Gottfried Bernhard zur Probe für die Organistenstelle zugelassen sei. Der junge Bach hat diese Stelle später erhalten und sie bis zu seiner Uebersiedlung nach Sangerhausen versehen.

— Prof. Marie Lipsius (La Mara) schreibt der „T. R.", daß es ihr gelungen sei, Beethovens „Unsterbliche Geliebte" aufzuspüren. „Nicht, wie ich im Anschluß an Thayer vermeinte und nachzuweisen strebte, ist sie in Gräfin Therese Brunswik zu suchen, sie ist vielmehr — worauf bisher noch niemand verfallen ist — nun in deren Schwester Josephine, verw. Gräfin Deym, nachmals Baronin Stackelberg, gefunden." Nach diesen Mitteilungen darf man auf die Veröffentlichung der Einzelheiten, die Prof. Lipsius in baldige Aussicht stellt, gespannt sein.

— Walter Lutze ist mit der Vertonung einer dreiaktigen Oper beschäftigt, betitelt „Das Spiel der Berylla". Das Buch stammt von dem Bremer Schriftsteller Georg Otto Stindt.

— Der Bremer Schriftsteller Georg Otto Stindt hat die Bücher zu zwei Komischen Opern, „Die Bluff-G. m. b. H." und „Der Ring des Bettlerkönigs" (chinesisches Motiv), beendet, deren Vertonung Alex L. Kipke übernehmen wird.

— Das Berliner Künstlerpaar, Prof. Lafont und Laura Helbling-Lafont, welches für November ds. Js. zu einer Tournee in 14 Konzertvereinen in Ostpreußen verpflichtet wurde, erhielt die Einladung, im Februar 1921 in einer Anzahl Konzertgesellschaften Süddeutschlands zu konzertieren.

— Für den aus der Hochschule für Musik in Mannheim ausgeschiedenen S. Rehberg wurde als Lehrer für Violoncellospiel Walter Kötscher verpflichtet. Kötscher war am Konservatorium zu Weimar von 1911—1914, Solocellist im Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel und Lehrer am dortigen Konservatorium. Nach dem Kriege vollendete er seine Studien bei Professor H. Becker (Berlin). Desgleichen wurde für G. Keller (†) als Gesanglehrer Hermann Gausche, der bisher in Straßburg unter H. Pfitzner in hervorragender Stelle tätig war, gewonnen. Gausche wird auch an der dem Institut angegliederten Opernschule des Nationaltheaters in Mannheim als Stimmbildner wirken.

— Die preußische Regierung verhandelt mit Dr. Hagemann (Mannheim) wegen Uebernahme des Wiesbadener Intendanten-Postens.

— Der Rothenburger Stadtkantor Otto Döbereiner veranstaltete in Nürnberg ein Symphoniekonzert mit auserlesenen Solisten, in dem er sich an der Spitze des Philharmonischen Orchesters als ein ausgezeichneter Dirigent (Coriolan-Ouvertüre, Brahms' Symphonie Nr. 2) bewährte. Bei der gleichen Gelegenheit gelangten einige Lieder Armin Knabs, die der Komponist instrumentiert hat — es handelt sich um Lieder nach Mombert, für dessen Art Knab viel Interesse zeigt —, durch Udo Hußla zur Wiedergabe.

— Anläßlich des vom 19.—21. Juni in Leipzig stattfindenden Achten Deutschen Bach-Festes der Neuen Bach-Gesellschaft tagt auch der Kirchenchorverband der evangel.-luth. Landeskirche Sachsens. Zur gleichen Zeit veranstaltet der Zentralausschuß des Evangel. Kirchengesangvereins für Deutschland eine Zusammenkunft seiner Mitglieder.

— Anläßlich des ersten Mahler-Festes wurde in Amsterdam ein internationaler Mahler-Bund gegründet, der sich die systematische Pflege der Werke Gustav Mahlers zur Aufgabe stellt. Protektorin des Bundes ist Frau Alma Maria Mahler, die Witwe des Komponisten, Ehrenvorsitzender Willem Mengelberg, Vorsitzender Arnold Schönberg.

— Das Orchester des Frankfurter Opernhauses und der Museumsgesellschaft ernannte Willem Mengelberg in Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste um das dortige Musikleben einstimmig zu seinem Ehrendirigenten.

— In Berlin hat der Ukrainische Nationalchor, den A. Koschytz mit Energie und feinem künstlerischen Gefühl leitet, auf einer der nationalen Propaganda gewidmeten Reise, die durch Europa nach Amerika führen soll, Halt gemacht. Die Sänger haben sich als hervorragende Natursänger erwiesen, ihre Kunstleistungen gaben einen fesselnden Einblick in das starke, bodenständige Musikempfinden der Ukraine.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Hannover starb im Alter von 84 Jahren der Komponist und Direktor des Schloßkirchenchors Musikdirektor Prof. August Bünte.

— Gestorben ist im Alter von 55 Jahren das langjährige Mitglied der Oper in Magdeburg, Richard Radow.

— Dr. Karl Storck, dessen Tod die Zeitungen dieser Tage meldeten, hat sich auch als Musikgeschichtler einen weit beachteten Namen gemacht. Im Besitze einer umfassenden Bildung, mit der Literatur- und Kunstgeschichte der führenden Völker vertraut und in der deutschen Kultur und ihrer Entwicklung heimisch, ein Deutscher aufrechten und begeisterten Sinnes, ein Stilist von Begabung und Klarheit, wenn auch nicht gerade von Eigenart, hat er auch der Geschichte der Musik teilnehmende Studien gewidmet, als deren Resultat neben zahlreichen Aufsätzen seine bekannte Musikgeschichte einen Teil des geistigen Erbes Storcks darstellt. Gibt das Werk zu kritischen Bedenken auch an mehr als einer Stelle Anlaß, so bedeutet es doch als Ganzes die beachtenswerte Leistung eines den Stoff beherrschenden, kunstbegeisterten deutschen Mannes und Schriftstellers, dem die Musik als wesentlicher Teil des Kulturganzen galt und der es

vortrefflich verstand, die Verbindungsfäden zwischen den einzelnen Gebieten der geistigen Tätigkeit zu einem Gesamtbilde zu verknüpfen. So wird auch der Leser, der sich eine abweichende Ansicht von den Dingen und ihrem Werdegang gebildet hat, Storcks Buch als Leistung eines klugen, geschickten und gesinnungstüchtigen Mannes, der nur Eines haßte, das Schlechte und Undeutsche, immer wieder gerne zur Hand nehmen und seinem Verfasser ein ehrendes Andenken bewahren.

— Professor Hans Wihan, der ausgezeichnete Violoncellist und Begründer (1892) des Böhmischen Streichquartetts, dessen geistiges Haupt er lange Jahre hindurch war, ist in Prag, 65 Jahre alt, gestorben. Er wurde am 5. Juni 1855 in Polic (Böhmen) geboren, besuchte das Prager Konservatorium, war Professor am Salzburger Mozarteum, wurde 1874 Konzertmeister in der Privatkapelle des Barons Dervies in Nizza, zwei Jahre darauf bekleidete er die gleiche Stelle im Berliner Bilse-Orchester, kam 1880 als Solospieler an die Münchner Hofkapelle und ging 1887 nach Prag ans Konservatorium. Als Komponist ist Wihan nur mit Liedern und Violoncellstücken vor die Oeffentlichkeit getreten.

— Max Behrends, der seit einiger Zeit als Pianist und Lehrer an den Ausbildungsklassen der Hochschule für Musik in Mannheim tätig war, ist gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— In Karlsruhe hatte A. Albert Noeltes Oper „Francois Villon" unter Cortolezis' Leitung einen überaus starken Erfolg. Bericht folgt.

— Walter Dosts Oper „Die Feuerprobe" (Text von E. Günther nach Kotzebue) und Direktor Erlers musikalisches Lustspiel „Monsieur Herkules" (nach Belly) kamen in Plauen zur erfolgreichen Uraufführung.

— Walter Lutze, der von Bremerhaven nach Schwerin verpflichtete begabte Kapellmeister, hat eine zweiaktige Oper „Das Märchen von der Liebe" (Text von G. Burchard, Stadttheaterdirektor) beendet, die in Kassel zur Uraufführung gelangt. Schwerin und Bremen werden folgen.

— Wagners Venusberg-Musik ist zu einem naturalistisch-phantastischen Ballett benutzt worden, das in einer üppigen Ausstattung im Apollotheater in Berlin zur Uraufführung gelangen wird. So muß es kommen. Es lebe die Kultur!

— Sudermanns „Johannisfeuer" ist von Ezio Camussi zu einer Oper bearbeitet worden, die in Mailand (Teatro lirico) zur Uraufführung kam.

— Paul Graener beendete eine Suite für Großes Orchester „Aus dem Reiche Pans", die in Weimar zur ersten Wiedergabe gelangen soll.

— Am 18. Mai führte der Eislebener Städt. Singverein unter Leitung von Dr. H. Stephani Hugo Kauns Chorwerk „Mutter Erde" in Anwesenheit des Komponisten mit großem Erfolge auf. Es war die fünfte Aufführung des prächtigen Werkes. Als Solisten wirkten mit El. Reichel (Nordhausen), Kammersängerin Julie Rahm-Rennebaum (Dresden), Georg Funk (Berlin) und Th. Heß van der Wyk (Berlin).

Vermischte Nachrichten

— Der bekannte Forscher auf dem Gebiete des evangelischen Gottesdienstes, Paul Graff, hat ein großes Werk „Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands bis zum Eintritt der Aufklärung . . ." beendet, das bestimmt ist, eine in der wissenschaftlichen Literatur oft empfundene Lücke zu schließen. Es nimmt selbstverständlich auch vielfach Bezug auf die Musik. Die gegenwärtige Lage des Buchgewerbes macht den Druck des u. a. von Professor Dr. Fr. Spitta lebhaft empfohlenen Werkes unmöglich, wenn sich nicht mindestens 320 Subskribenten melden, die es zum Vorzugspreise von 45 Mark beim Verleger Vandenhoeck u. Ruprecht, oder (indirekt) bei Prof. Dr. Fr. Spitta, oder der Redaktion der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, sämtlich in Göttingen, bestellen. Wir verweisen insbesondere unsere Abonnenten aus Pfarrer-, Lehrer- und Organistenkreisen auf diese Gelegenheit, die 14jährige Arbeit Paul Graffs der Oeffentlichkeit zugängig machen zu helfen.

— Der Westfälische Schulgesangkursus unter Leitung des Musikdirektors Holtschneider fand vom 12.—15. April statt. Vorträge hielten die Herren Prof. Rolle, Prof. Thiel, Dr. Storck (Berlin). Direktor Greiner (Augsburg) war am Erscheinen verhindert. Der Kursus war von etwa 200 Teilnehmern besucht. Mit ihm waren Orgelkonzerte der Herren Sittard (Hamburg), Heinermann (Dortmund) und des Madrigalchores verbunden.

— Der Erksche Männergesangverein in Berlin feierte das Fest seines 75jährigen Bestehens.

— In Wien wollen die Großindustriellen durch private Sammlungen die Mittel zur Deckung der Fehlbeträge der Staatstheater schaffen, die mit 12 Millionen Kronen angegeben werden. Man will den Staatstheatern ein unverzinsliches Darlehen geben, das in 50 Jahren zurückgezahlt werden soll. Es scheint das ein gangbarer Weg zu sein. Ob auch für unsere Verhältnisse in Deutschland, erscheint uns vorderhand noch fraglich. Zunächst müssen, ehe zu der Frage grundsätzlich Stellung genommen werden kann, die Entwicklung der politischen Verhältnisse, die Einwirkung der neuen Steuern u. a. m. abgewartet werden.

— In der deutsch-österreichischen Nationalversammlung wurde ein Antrag eingebracht: es sei ein Gesetz zu erlassen, wonach zur Ausübung des Musikerberufs und zur Erteilung von Musikunterricht eine besondere Bewilligung erforderlich sei, die im Einvernehmen mit den zu errichtenden Musikerkammern von der Landesregierung erteilt werde. In der Begründung verweisen die Antragsteller darauf, daß es in Oesterreich möglich sei, daß irgend jemand gegen den Erlag von 20 Kronen ohne den geringsten Nachweis seiner Befähigung durch die Behörde zum Musikdirektor ernannt wird. Musikalischen Hochstaplern stehe es frei, heimische Kunst nach Belieben zu diskreditieren. — Ganz wie bei uns!

Schluß des Blattes am 28. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 17. Juni, des nächsten Heftes am 1. Juli.

An unsere Leser!

Vielfach geäußerten Wünschen entsprechend, wird der Verlag der Neuen Musik-Zeitung zukünftig jedem der 24 jährlich erscheinenden Hefte eine

Künstler-Adressen-Tafel

beifügen. Diese zweifellos sehr wirksame Einrichtung soll nur deutschen Künstlern und den Freunden deutscher Kultur in den uns nicht feindlich gesinnten Ländern zugute kommen.

Bei der ungemein großen Verbreitung der N. M.-Z., deren Inhalt und Abonnentenzahl berechtigt, sie das führende deutsche Musikfachblatt zu nennen, erscheint der Erfolg von Künstler-Adressen-Anzeigen von vorneherein gesichert. Der Verlag gestattet sich zur Inanspruchnahme dieser Neueinrichtung einzuladen. Der billigst gestellte Preis einer Anzeige in der Mindestgröße von 6 Zeilen (= 13 mm hoch) ist bei vierteljährlich sechsmaliger Aufnahme Mk. 25.—, vorauszahlbar. Jede weitere Zeile kostet vierteljährlich Mk. 4.— mehr. Anzeigen können beliebig groß, auch mehrspaltig, gewählt werden. Beträge durch Postscheck-Ueberweisung unter Nummer 2417 Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, erbeten. (Gebühr nur 10 Pf.) Den Text beliebe man zu richten an den

Verlag der Neuen Musik-Zeitung, Anzeigen-Abteilung,
Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920/Heft 19

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.20. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Die Mission unserer Hausmusik.

Von R. Hübner.

Wer die große Bedeutung guter Hausmusik hervorhebt, der wird oft eine hochmütige Ablehnung erfahren und das absprechende Wort „Dilettantismus" zu hören bekommen, womit viele — Berufsmusiker wie Nichtmusiktreibende — alles sogenannte unkünstlerische Musizieren so leicht und gern abtun. Mit Unrecht! Sie verkennen das Wesen einer rechten Musikpflege im Hause, die gar hohe Werte in sich schließt.

Der Begriff Dilettant hat überhaupt unverdientermaßen einen übeln Beigeschmack bekommen; denn er bedeutet ja: Kunstliebhaber und bezeichnet solche, die eine Kunst aus innerer Zuneigung betreiben, äußere Vorteile aber von ihr nicht verlangen. Im gleichen Verhältnisse stehen auch die Laien zu ihr; während die Berufskünstler oder Artisten ihren Lebensunterhalt durch sie gewinnen. Bei wem also kommt die reinere Kunstliebe eigentlich zum Ausdrucke?!

Das muß wohl bedacht werden, wenn die drei Arten unserer Kunstausübung: Volkskunst, Hauskunst und hohe Kunst, nebeneinander gestellt und in ihrer Bedeutung miteinander abgewogen werden sollen. Wo aber sind die Grenzen ihrer Kunstgebiete?

Der bloße unausgebildete Kunstfreund übt seine leichte Laienmusik ganz unbekümmert aus und singt z. B. unsere Volkslieder gern im Freien. Der gebildete Kunstliebhaber treibt eine mittelschwere Gesangs- oder Instrumentalmusik im Familienkreise. Der ausgebildete Künstler endlich beherrscht die Musik und sein Instrument völlig und steigert seine Darbietungen im Konzertsaale oft bis zur Virtuosität.

Aber besitzen alle drei Kunstanhänger — Laien, Dilettanten und Artisten — nicht jede ihre eigenen Kunstbereiche, worin sie gebieten und wo sie oft hohe Leistungen erreichen? Ja, bestehen diese nicht gleichberechtigt nebeneinander, und müssen auch so fortbestehen, damit eine Kunst gesund bleiben und natürlich gedeihen kann. Denn wie das Kind zum Jünglinge und dieser zum Manne heranreift, der Mensch aber in jedem Zeitabschnitte sein besonderes Leben durchlebt: so steigt auch der Kunstfreund, je nach Stärke seiner Begabung, die drei Kunststufen empor und wird überall Gutes erreichen — wenn er nicht über sein Vermögen hinaus will.

Wohl aber dem Künstler, wenn er das, was ihn als Laien und Dilettanten erfüllte, sich auch noch als Artist bewahrt hat; und das will sagen: die heilige Liebe zu seiner Kunst. Diese, die das Gefühlsleben des Kunstliebhabers ganz ausfüllt, geht in der Ehe des Artisten mit seiner Kunst leicht unter. Kein Wunder, da er ja die Kunst nicht mehr aus dem Gemüte heraus, sondern mehr mit dem Verstande betreibt. Denn wie eingehend muß der Künstler ein Kunstwerk zergliedern und es immer wieder durchspielen, bis er es völlig beherrscht! Dabei geht aber so mancher zarte Reiz des Werkes verloren — besonders beim Virtuosen, der als Kunstintellektualist mehr Wert auf dessen Formung als auf seinen Inhalt legt.

Was nützt jedoch aller äußerer Glanz einer Kunstleistung, wenn die Seele des Werkes darunter leidet! Und das gilt für die schaffende wie nachschaffende Kunst, für den Produzierenden wie reproduzierenden Künstler. Beide müssen sich eben einfühlend wie nachdenkend in ihr Werk versenken und, jeder äußeren Absicht uneingedenk, sich ganz ihrer Kunstaufgabe weihen, die ihnen „ein Gott in ihre Brust" gelegt hat. Diese aber lautet: durch Kunst die Menschheit zu erfreuen, zu erheben, zu begeistern, um so das Leben in uns zu veredeln und höher zu führen!

Und das vermag eine gesunde Volkskunst ebenso wie eine gute Hauskunst und eine rechte hohe Kunst — eine jede in ihrem Bereiche. Doch ist es noch besser, wenn sich dafür Laien wie Dilettanten und Artisten die Hände reichen, zusammen arbeiten und dabei ihre verschiedenen Kunstgaben gegenseitig wohl achten. Das können sie auch: denn schon immer war die Laienkunst eines Volkes jener Quell, an dem sich die hohe Kunst innerlich erfrischte, wenn sie äußerlich zu erstarren drohte. Auch wird diese stets, und sei es selbst die höchste Kunst, erst durch die Liebe der Kunstfreunde emporgetragen und dadurch recht lebenswirksam.

So war es von jeher und wird es bleiben, wie besonders die deutsche Musikentfaltung deutlich lehrt. Während aber unsere Volksmusik, vor allem das deutsche Volkslied, den Auf- und Niedergang unserer Kultur treulich begleitete, ist, zumal im deutschen Bürgerhause, jene dilettantische Hausmusik aufgeblüht, die unser Volk in frohen und ernsten Zeiten so oft erquickt und gestärkt hat. Das tat sie besonders in den schlimmen Jahrzehnten des 30jährigen Krieges, und wieder im Siebenjährigen Kriege.

Heute aber, nachdem der furchtbare Weltkrieg endlich überstanden ist, tritt die gleiche Aufgabe, und zwar noch im verstärkten Maße, an unsere Tonkunst heran: das niedergebrochene deutsche Volk wieder aufzurichten und seine wunde Seele mit heilen zu helfen. Solches vermag ja unter allen Künsten keine besser, wie die holde Trösterin Musik mit ihrer milden, beruhigenden Tonstimme.

Wie wir uns nun klar werden müssen, daß die Schuld an dem entsetzlichen Völkerkriege mit seinem kläglichen Zusammenbruche nicht bloß unsere Feinde, sondern zum Teil auch uns selbst trifft, so sollen wir einsehen, daß nicht nur die Gegner, sondern auch wir uns gegen den heiligen Willen des aufsteigenden Lebens versündigt haben — und zwar alle Stände unseres Volkes: da die Sucht nach äußerer Weltmacht unser Streben nach innerer Vervollkommnung überall zurückgedrängt hatte. War die Veräußerlichung und Intellektualisierung unseres Lebens vor dem Kriege nicht eine ganz allgemeine geworden, was ja auch in unserem Kunsttreiben deutlich zutage trat? Solches Wesen ist aber dem deutschen Lebenswillen im Grunde ganz zuwider: denn strebt dieser nicht von jeher nach Vertiefung und Verinnerlichung des Daseins, wie das die höchsten Aeußerungen seines Wollens und Könnens beweisen!

Ringen wir uns daher zu der Einsicht durch, daß wir zwar mit unseren wirtschaftlichen Unternehmungen nicht nachlassen dürfen, unser Volk materiell sicher zu stellen, daß wir aber auch

unsere geistigen Bestrebungen weiter verfolgen sollen, um die höchste Idee des Lebenswillens zur Geltung zu bringen, die nach einer zunehmenden Veredelung der Menschheit trachtet. Klingt dieser große Gedanke nicht aus den schönsten Werken unserer Tonmeister wider? Und wenn wir daran festhalten, dann wird alle deutsche Kunst auch fernerhin den Erdenvölkern voranleuchten, ihnen und uns zum Heile!

Diese hohe Mission durchzuführen, liegt vor allem unserer Hausmusik ob, da sie ebensowohl nach unten die Volkskunst wie auch nach oben die Hohekunst günstig beeinflussen kann. Weil sie aber als Kunst der Dilettanten von der tragenden Mittelschicht unserer Gebildeten gepflegt wird, so übt sie einen gar bedeutsamen Einfluß auf unsere ganze Kulturarbeit aus, da sie diese innerlich veredelt. Dessen sollten alle guten Dilettanten bewußt sein und — bei aller Verehrung für hohe Kunstdarbietungen — voll Stolz auch ihre Liebhaberkunst hochhalten. Denn sie gehört zur deutschen Allgemeinbildung und bewahrt uns mit vor der drohenden Einseitigkeit des bloßen Berufsmenschen, der das Ideal des vollkommenen vielseitigen Menschen heute mehr wie je bedrängt.

Mit dem Hinweis auf einzelne der Größten unseres Volkes: Luther, Friedrich II., Goethe, Bismarck, die den Wert guter Hausmusik wohl erkannten, seien diese Ausführungen geschlossen!

Zu Beethovens Tonsprache.

Von Dr. Armin Knab.

Das Streben mancher jüngeren Tonsetzer nach etwas ganz Neuem, nie Dagewesenen in der Musik ist nicht zum geringsten Teil durch die Kritik verschuldet, die vielfach neue Werke mit dem Nachweis der stilistischen Abhängigkeit oder von Anklängen abtun zu können glaubt. Das Wesen der Tonsprache wird da oft sehr verkannt. Wie der größte Dichter keine neue Wortsprache schaffen, sondern sich nur des gegebenen Sprachgutes mit persönlicher Eigenart bedienen, günstigstenfalls die Sprache im Sinne ihrer Grundgesetze weiterentwickeln kann, so muß auch der Tondichter, und sei er das größte Genie, an den jeweiligen Stand der sich allerdings viel schneller entwickelnden Tonsprache anknüpfen; er wird immer auf den Schultern von Vorgängern stehen. Es gibt aber auch kein größeres Verdienst, kein höheres Lob in der Kunst, als mit zu den Trägern lebensfähiger Entwicklungsreihen zu gehören; das Original, das an keine Schule und an keinen Meister erinnern will, ist schon von Goethe „ein Narr auf eigene Hand" genannt worden. Die Feststellung von Aehnlichkeiten in einem neuen Werke kann daher niemals den Tondichter verkleinern, wenn es sich nicht um bloße Nachahmung, sondern um Fortentwicklung handelt.

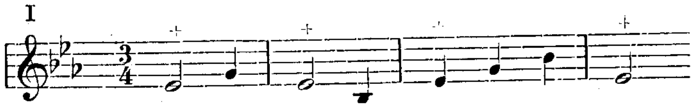
Es ist bekannt, wieviel fremde Tongedanken Wagner verarbeitet hat. Indem er sie mit der ihm eigenen Intensität seinen Zwecken dienstbar machte, löschte er die Erinnerung an ihre Abstammung so gründlich aus, daß man eher bei seinen Vorgängern an Wagner denkt als bei ihm an seine Ahnen. Beispiele ließen sich zu Dutzenden aufführen. Tongedanken von Beethoven, Schubert, Löwe, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms hat er in der Feueresse seines glühenden theatralischen Temperaments ein- und umgeschmolzen. Wer denkt beim Nibelungenschmiedemotiv an Schuberts d moll-Quartett, im Tristan an Mozarts Es dur-Streichquartett oder gar an Spohr, im Parsifal an Méhul, Mendelssohn, Marschner, Palestrina? Es wäre verdienstlich und lehrreich, ein umfassendes Verzeichnis dieser „Reminiszenzen" aufzustellen und die Art der Umformung zu erläutern. Andererseits hat ein innerlich so völlig anders gerichteter Meister wie Bruckner unter dem Vorwurf der Abhängigkeit von Wagner lange ungerecht leiden müssen. Als der Jüngere konnte er an Wagners Tonsprache nicht vorübergehen, ohne entwicklungsgeschichtlich an Bedeutung zu verlieren. Vielleicht hat nie ein Meister sich ein größeres Verdienst um die Tonkunst erworben wie er. Die ungeheure Gefahr, die der Entwicklung durch Wagner drohte, hat er abgewendet, indem er dessen Errungenschaften von der theatralischen Geste reinigte und der hohen absoluten Musik dienstbar machte[1]. Bruckner hat der in die Ewigkeit führenden Brücke zu den letzten großen Pfeilern Bach und Beethoven einen neuen hinzugefügt, an dem Wagners egoistische Irrlehre vom alleinseligmachenden Drama zerschellt. Brahms vermied Wagner und konnte daher nur eine Nebenrichtung ausleiten, die von Beethoven-Schubert ausgehend über Schumann zu ihm führte und bei Regers hierher gehörigen Werken sich schon im Zerfallszustand befindet. Brahms löst auf, Bruckner sammelt und mehrt. Daß manches einzelne Werk von Brahms wundervoll ist, hat mit der entwicklungsgeschichtlichen Würdigung nichts zu tun.

Diese scheinbare Abschweifung mag die Einsicht in die Zusammenhänge zwischen Tonsprache und Entwicklung vertiefen. Um die Berechtigung von Uebernahmen fremder oder eigener älterer Tongedanken zu prüfen, die sich, wie angedeutet, bei den gefeiertsten Tonsetzern finden, wenden wir uns zu dem verehrungswürdigsten Namen, den die Musikgeschichte kennt, zu Beethoven. Die stilistische Verwandtschaft mit Mozart und Haydn, deren Erbe er übernommen und ausgebaut hat, soll nicht untersucht werden, sondern nur die Art und Weise, wie er bei Uebernahme fremder oder älterer eigener Tongedanken verfuhr.

Allbekannt ist die Herkunft des ersten Eroika-Themas aus Mozarts Jugendoper „Bastien und Bastienne". Man hat finden wollen, daß Beethoven aus dem tändelnden Schäfermotiv ein stahlgepanzertes Heldenthema gemacht hat, ein anderer sieht das echt Beethovensche in den unmittelbar das Thema fortsetzenden Tönen d cis, die er noch zum Thema rechnet. Diese Versuche hier gewissermaßen entschuldigen zu wollen, wo nichts zu entschuldigen ist, weisen auf die falsche Auffassung solcher Vorgänge hin.

Mozarts Thema ist das gegebene Heldenthema. Beethovens Größe lag darin, daß er dies erkannte. Betrachten wir den Bau des Themas (B. I):

I
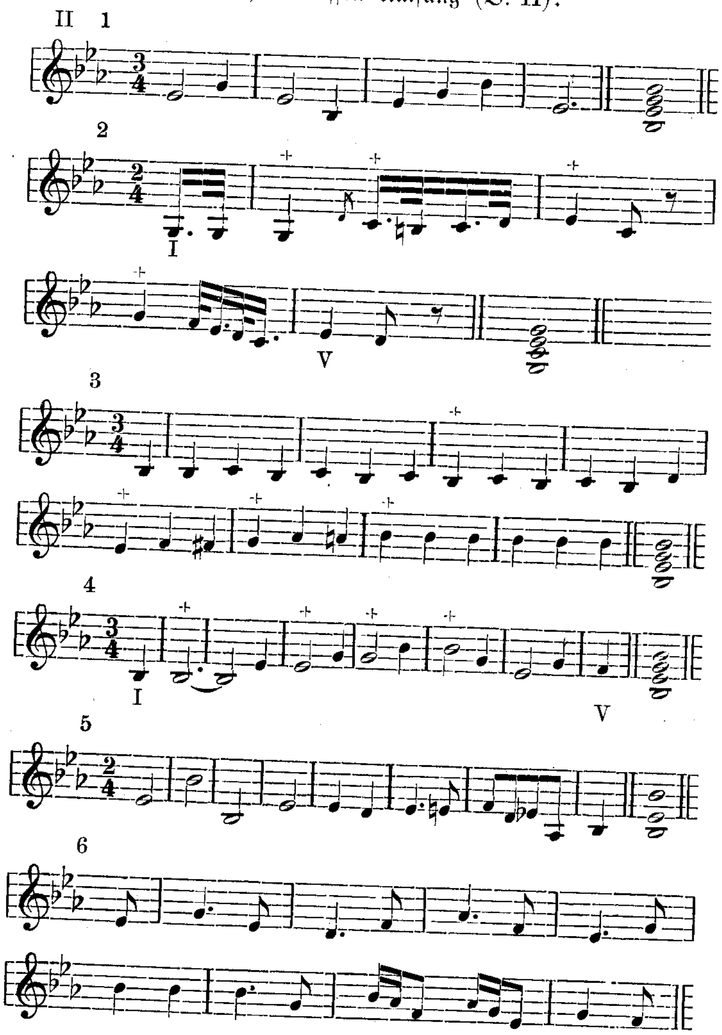


Viermal auf jeden guten Taktteil kehrt der Grundton wieder. Von hier aus wird nach oben und unten im Bereich des reinen Dreiklangs ausgeschweift. Der dritte Takt bringt die Töne g und b der beiden ersten Takte zusammengerückt. Die harmonischen Intervalle Prim, Terz, Quart, Quinte, Sexte, Oktave werden teils offen, teils latent gebracht. Die viermalige Rückkehr in den Grundton gibt das Bild der unverrückbar feststehenden Persönlichkeit, die nach allen Seiten harmonisch wirkend sich selber immer treu bleibt. Die fortsetzenden Töne d cis gehören nicht mehr zum Thema, sie kehren bei vielen Wiederholungen (Durchführung) nicht wieder und enthalten schon den Keim des Ueberleitungsmotivs Takt 45 ff. Nicht in diesen zwei Tönen liegt die Größe Beethovens, sondern darin, wie er mit dem Heldenthema musiziert. Leicht nachzuprüfen ist, wie es den ersten Satz beherrscht und zu verwandten Gebilden anregt. Die abgeschlossene individuelle Natur des Themas zeigt sich darin, daß es nicht völlig in seiner Umwelt aufgeht, sondern sich immer als etwas Leuchtendes, Starkes hervorhebt. Die Nebeneinanderstellung des Themas in verschiedenen Tonarten und Stärkegraden in der Coda ist besonders charakteristisch hiefür. Dieser Stil deutet schon auf die moderne Musik hin, die so gern ein prägnantes Motiv im ganzen Stück dominieren läßt und plastisch heraustreibt.
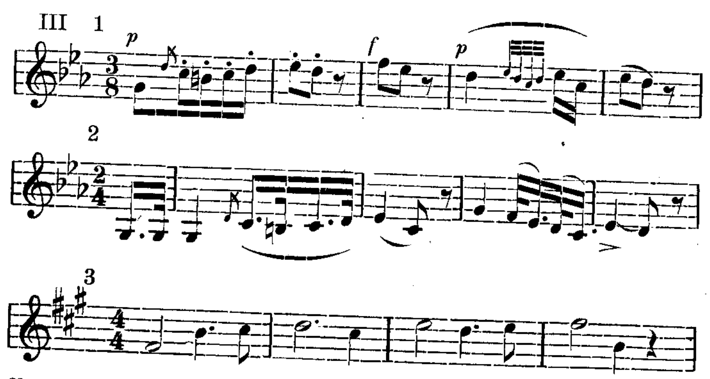
Die Thematik der folgenden Sätze der Symphonie paßt nun

[1] Hierher gehört vor allem die Wagnersche Steigerung durch Motivwiederholung. Thematisch bringt das Adagio der IX. Symphonie eine Uebertragung des Themas der Faust-Ouvertüre, das Seitenthema der VI. Satz I eine Verarbeitung eines bekannten prachtvollen Motivs aus der Götterdämmerung. Eine seichte äußerliche Aehnlichkeit läßt sich zwischen dem Frageverbot aus Lohengrin und dem Schluß des Adagios der V. finden. Innerlich trennt eine Welt. Wer hier verwechselt, ist unfähig.

ebenfalls zu dem Heldenthema. Dadurch wird die zwingende Einheit des Werkes erreicht. Die Hauptthemen bewegen sich nämlich sämtlich wie das Heldenthema in den Tönen des Quartsextakkords oder doch in dessen Umfang (B. II):



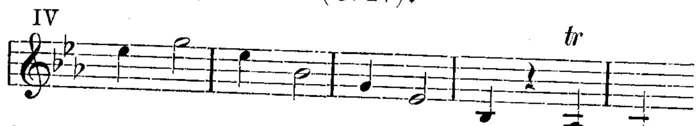
Das Adagiothema B. II 2 steigt von g nach c' es' g' auf. Es geht ebenfalls auf Mozart zurück, was wohl noch nicht festgestellt wurde. Es ist eine Umbildung des kurzen Mollsätzchens in der Ouvertüre zur „Entführung aus dem Serail" (B. III 1 und 2):
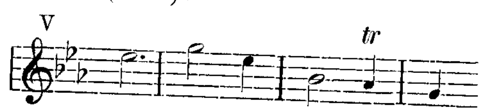


Beethoven kommt im vierten Takte zum gleichen Vorhaltsziele (es d) wie Mozart im fünften. Mozart verdünnt die Sechzehntel mit Vorschlag des ersten Taktes zum Mordent im vierten, Beethoven gewinnt daraus das pathetische Schluchzen des dritten Taktes. Wagners Todesverkündigungsmotiv aus der Walküre (B. III 3) ist weiter von Beethoven entfernt wie dieser von Mozart, das Zackige ist aufgegeben, die reine Linie geblieben. Es ist der Weg vom beweglichen Stil Mozarts über den bewegten Beethovens zu dem gebundenen, ausdrucksvoll orgelhaften Wagners. Abgesehen von der Umgestaltung der Linie tragen bei Beethoven auch die Verlangsamung des Zeitmaßes, die grollenden Bässe, das lange Festhalten der Tonika dazu bei, den Ausdruck der Trauer, der bei Mozart wie eine zärtliche Bewölkung vorüberzieht, zu vertiefen und unstillbar zu machen.

Das Scherzothema B. II 3 ist wie das Adagiothema aufgebaut: b es' g' b' sind die betonten Taktteile, also der gleiche Aufstieg über die Töne des Quartsextakkords. Das Triothema B. III 4 ist nur ein Hornauszug aus dem Scherzothema, es gibt das glatte Gerippe des Quartsextakkords und kadenziert wie das Adagiothema. Wie gut paßt es wieder zum Heldenthema! Wie klar, offen, unbewölkt, kraftvoll!

Nochmal klingt Mozart ganz deutlich an im Scherzo bei der ganz Beethovenschen Stelle (B. IV):



In Mozarts Es dur-Symphonie, die doch schon auf die Eroika hinweist, heißt es (B. V):



Wie eigenwillig, launig, rhythmisch barock ist Beethoven gegen die Glätte Mozarts.

Im Schlußsatze der Eroika hat Beethoven bekanntlich eine Anleihe bei sich selber gemacht. Aus dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" ist die Melodie, deren Baß er vorangestellt. Konnte er etwas Besseres finden? Der Baß umschreibt wieder den Bereich des Quartsextakkords (B. II 5). Wie gut paßt das Aufsuchen der Quinte nach oben, der Quarte nach unten zum Heldenthema? Aber auch das Wiegen der Melodie (B. II 6) ist dem ersten Thema ganz verwandt. Der Anfang ist der gleiche, nur rhythmisch umgestellt, das „es" als Auftakt.

Wer solche Beziehungen für Zufälle hält, mag sich die Themen anderer Symphonien Beethovens neben das Heldenthema halten, oder sich etwa den Trauerzug aus der 7. Symphonie an Stelle des Adagios denken!

Trotz dieser Anleihen der Eroika, dieser scheinbaren Unselbständigkeit ihrer Hauptthemen wird sie an Reichtum, Frische, Jugendschönheit und „Originalität" von keiner anderen Symphonie des Meisters übertroffen, mag auch die 5. Symphonie geschlossener, folgerichtiger, die 9. heftiger, gegensatzreicher sein.

(Schluß folgt.)

Die künftige Ausbildung der Kirchenmusiker.

Von Dr. Waldemar Banke.

Das Jahr 1920 wird in der Kirchenmusikgeschichte vielleicht eine gleiche, wenn nicht entscheidendere Rolle spielen, wie das Jahr 1901, in dem das pflichtmäßige Klavierspiel aus den Lehrerseminaren verdrängt wurde. Die kommende „Deutsche Oberschule" beseitigt mit einem Schlage den Grundsatz der Fachschule und setzt dafür die allgemeine Bildungsschule. Man mag darüber urteilen, wie man will, fest steht, daß mit dem Bruch des Gedankens der Fachausbildung grundsätzlich und notwendig auch die Ausschaltung der bisherigen Vorbereitung für den Kirchenmusikdienst verknüpft ist.

Der Musikpolitiker wird diesen Kernpunkt zum Ausgang aller Betrachtungen nehmen müssen. Es handelt sich hier nicht nur darum, auf Wahrung des seit 1901 leider schon notwendig gesunkenen kirchenmusikkulturellen Besitzstandes zu dringen, sondern auch um die Frage, ob die bisherigen Vertreter einer, wenn auch noch so bescheidenen, Tradition fernerhin die Berufenen zur Kirchenmusik bleiben werden, oder ob die Kirchenmusik in andere Hände übergehen wird. Ganz zu schweigen von dem Problem, was aus dem Stande der Seminarmusiklehrer wird.

Für die Frage nach der künftig vorgesehenen Ausbildung der Kirchenmusiker ist vorläufig von den Plänen zur Gründung der „Deutschen Oberschule" auszugehen. Durch sie muß jeder künftige Volkslehrer laufen, bevor er seine endgültige Fachaus-

bildung in zweijährigem Kursus auf der „Pädagogischen Hochschule“ erhält.

Die zuerst zu klärende Vorfrage ist die, ob in Zukunft die Landlehrerschaft — um sie wird es sich ja in erster Linie handeln, wenn wir die Kirchenmusik als deutsches Volksgut betrachten — gewillt ist, auch fernerhin das Organisten- und Kantorenamt zu verwalten. Diese Entscheidung muß im ganzen durch die Gesamtheit der deutschen Vereinigungen der Lehrer mit Kirchenamt fallen. Alsdann muß mit Notwendigkeit die berufene Landesvertretung vom Reiche ganz allgemein fordern, daß dem angehenden Lehrer, der sich für seinen Beruf entschieden hat, möglichst schon im Vorstadium — also auf der „Deutschen Oberschule“ — die Gelegenheit zum berufsmäßigen Studium geboten wird. Denn die Zeit von zwei Jahren auf der „Pädagogischen Hochschule“ bedeutet keine Möglichkeit, die kirchenmusikalischen Grundbedingungen sich anzueignen.

Deshalb ist im besonderen als zweite Forderung aufzustellen, daß auf der „Deutschen Oberschule“ in den Lehrplänen, die bisher ein Instrumental-Pflichtfach, *nur nicht den Orgelunterricht* aufweisen, dieser als eins von den Instrumentalfächern aufgenommen wird.

Damit, mit der Möglichkeit, die Vorbildung im Orgelunterricht auch auf der „Deutschen Oberschule“ zu erhalten, steht und fällt die Beteiligung der Lehrerschaft an den Kirchenämtern.

Augenblicklich werden von den verschiedenen berufenen Stellen Lehrpläne für die „Deutsche Oberschule“ aufgestellt, die z. T. bereits im Druck erschienen sind und an sich eine erfreuliche Berücksichtigung der Musik erweisen. Man darf aber immerhin nicht verkennen, daß der Unterricht nicht auf Ausbildung von Berufsmusikern abzielt, sondern nur Laien ein geringes Mindestmaß von musikalischer Allgemeinbildung vermitteln soll und ferner, daß die Lehrpläne erst noch untereinander angeglichen werden müssen. Dabei wird dann das Bestreben der wissenschaftlichen Vertreter mit den Interessen der Musik zusammenstoßen, so daß die Gefahr naheliegt, daß der Drang nach möglichst vertiefter Verstandes- und Wissensbildung auf Kosten der Musik befriedigt wird. Das ist keine Erscheinung der letzten Tage, sondern kennzeichnet von je das Verhältnis der Wissenschaft zur Kunst, oder, auf eine knappe Formel gebracht, das Verhalten der Vertreter der wissenschaftlichen zu denen der angeblich „technischen“ Fächer.

So wie die Pläne heute aufgestellt sind, muß demnach die dritte Forderung auf Verbreiterung der musikwissenschaftlichen Grundlagen für den angehenden Kirchenmusiker gestellt werden. Der Kirchenmusiker mit Lehramt ist ausschließlich auf die vom Staate gebotene Ausbildung angewiesen, da es ausgeschlossen erscheint, daß er bei der steigenden Tendenz aller Preise in Zukunft durch Privatunterricht *nebenbei* sich seine Berufsmusikbildung wird erwerben können.

Die Forderung auf staatliche Gelegenheit zur Kirchenmusikausbildung aufstellen, heißt aber die Frage des künftigen Verhältnisses von Staat und Kirche aufrollen. Mit anderen Worten: Wird für die Folge der Staat gewillt sein, für die Ausbildung der Kirchenmusiker zu sorgen, wenn die Trennung von Kirche und Staat erfolgt ist, also die Kirche sozusagen eine Privatorganisation wird? Ferner: Wie wird sich dazu die Lehrerschaft verhalten? Dabei muß berücksichtigt werden, daß sich innerhalb der Lehrerschaft an sich die oben angedeuteten Widerstände gegen die Wertung der Musik geltend machen, mehr noch, daß bei dem unzweifelhaft zutage tretenden Radikalismus der hauptstädtischen Lehrerschaft die Kirchenabneigung — um keinen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen — erheblich im entgegengesetzten Sinne wirken wird.

Soviel steht vorläufig fest: Für die Ausbildung der Kirchenmusiker mit Lehramt geschieht nach den Plänen der kommenden Jugend- und Lehrererziehung *nichts*.

Ueber allem aber steht die Tatsache, daß die Lehrerschaft mit Kirchenamt ein „*wohlerworbenes Recht*“ auf den Sitz auf der Orgelbank hat, den man ihr vom Staate im Ernst nicht wird streitig machen können. Die Stellung mancher Geistlichen — nicht der Kirche selbst — zu den Kirchenmusikern, ja sogar zur Kirchenmusik selbst spielt dabei eine Rolle, die die wohlverstandenen Interessen der Kirche — zum mindesten der evangelischen — zu stören, wenn nicht zu gefährden geeignet ist. Die Wertung der Kirchenmusik in ihrer Eignung für Vertiefung des religiösen Empfindens wird denn doch an manchen Stellen nicht gebührend eingeschätzt, geschweige denn, daß der von großen Teilen der Kantorenschaft erstrebten Vollendung der musikalischen Bildung das richtige Verständnis entgegengebracht wird.

In dieser Richtung dürfte, was hier nur angedeutet werden kann, der von kirchlicher Seite teilweise gesuchte Ersatz durch Heranziehung von Laien oder Dilettanten letzten Endes nicht nur der Kirchenmusik als Kulturgebiet, sondern der Kirche selbst den schwersten Schaden zufügen. Denn *ohne* Kirchenmusik wird jeder Gottesdienst von der weihevollen Gefühlserbauung zum religionsästhetischen Vortrag werden, mit stümpernder Kirchenmusik wird es eine sektenhafte Betstunde.

Dann wird die Sterbestunde des wahren christlichen Wortes im Lande Luthers schlagen.

Die Bedeutung der Gegenreformation und des 30jährigen Krieges für die deutsche Musik.

Von Dr. Karl Blessinger (München).

I.

Die erste Blüte der mehrstimmigen Musik in Deutschland fällt zeitlich mit der Lutherschen Reformation sehr nahe zusammen. Ein günstiges Geschick fügte es, daß nicht nur Luther in seinem Freunde Johann Walther gleich einen tüchtigen musikalischen Helfer fand, sondern daß auch der größte Musiker unter Luthers Zeitgenossen, Ludwig *Senfl*, der neuen Lehre lebhafte Sympathien entgegenbrachte. Von großer Bedeutung war auch die Tatsache, daß die meisten Reichsstädte, unter denen z. B. Nürnberg für die Musik nicht nur als Pflegestätte der Tonkunst, sondern ebensosehr als Zentrale des deutschen Notendrucks eine ganz außerordentliche Bedeutung hatte, sich schon früh der Reformation anschlossen. So war von vornherein dafür gesorgt, daß neben der katholischen Kirchenmusik, die immerhin auch in Deutschland auf eine ehrwürdige Tradition zurückblicken konnte, eine bedeutende protestantische Musik zu entstehen und sich zu behaupten vermochte. Freilich stand die Musik der beiden Konfessionen im 16. Jahrh. noch nicht in ausgesprochenem Gegensatz. Das ist nur natürlich. Was zunächst die allgemeinen geistigen Voraussetzungen betrifft, so ist nicht zu verkennen, daß trotz aller heftigen Fehden in Worten und mit Waffen eine wirkliche Kluft zwischen den beiden Parteien nicht entstehen konnte; dazu wirkte die gemeinsame Vergangenheit, die gemeinsame kulturelle Basis noch zu stark nach. Insbesondere trifft das für die Musiker zu. Diese hatten, soweit sie in der damals allein offiziell hochgeschätzten Kirchenmusik tätig waren, samt und sonders die gelehrte Bildung ihrer Zeit genossen, deren Grundlage und Methode auf beiden Seiten eben doch letzten Endes auf die gleichen Wurzeln zurückging, und speziell der Geist des Humanismus hat hier wie dort einen entscheidenden Einfluß ausgeübt. Dazu kommt, daß für die deutsche Musik im besonderen zunächst gar kein



Ludwig Senfl.

Anlaß zu einer schroffen Spaltung gegeben war. Die deutsche Musik des 16. Jahrhunderts ist zwar von fremdem Einfluß nicht frei, doch kam dieser fast ausschließlich aus den stammverwandten Niederlanden. Die niederländischen Einflüsse wurden in durchaus selbständiger und eigenartiger Weise verarbeitet, und die bedeutendsten Geister der deutschen Musik haben sich von ihnen bald in weitgehendem Umfange frei gemacht; aber die allgemeine Richtung der Entwicklung der deutschen Musik bleibt überall dieselbe. Ein außerordentlich wichtiges Bindemittel für sie war das seit der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu herrlicher Blüte sich entfaltende mehrstimmige weltliche Lied, das in katholischen und protestantischen Gegenden mit gleicher Liebe gepflegt wurde. Gegen Ende des Jahrhunderts kam der erwachenden Instrumentalmusik, vor allem der Tanzsuite, die gleiche Bedeutung zu. So bietet die deutsche Musik bis etwa 1600, ja zu einem Teile noch darüber hinaus, ein durchaus einheitliches Bild. Es sind uns verschiedene Fälle überliefert, in denen Vertreter der beiden Konfessionen sich über die bestehenden Gegensätze hinweg in großherziger Weise zum Heil der Musik die Hand reichten. So hat der größte Meister der deutschen geistlichen und weltlichen Vokalmusik um die Jahrhundertwende, der Protestant Hans Leo Haßler (1564—1612), in den achtziger Jahren am katholischen Hofe der Fugger in Augsburg dem katholischen Gottesdienst die herrlichsten Werke geschenkt; die gewaltigste Persönlichkeit der älteren Generation, Orlando di Lasso, der Kapellmeister des katholischen Münchener Hofes, stand in freundschaftlichem Verkehr mit der gut evangelischen Stadt Nürnberg, und als nach Lassos Tode seine Söhne die gesammelten Werke des Meisters als Magnum opus musicum herausgaben, konnten sie es getrost wagen, es auch an evangelische Reichsstände zu übersenden. Dort wurde das Werk nicht nur mit Freuden aufgenommen, sondern auch vielfach im Gottesdienste fleißig gebraucht.

Aber nicht lange dauerten diese Beziehungen zwischen Katholiken und Protestanten. Schon im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts zeigten sich die ersten Sturmzeichen. Die Gegenreformation, welche vom Hause Habsburg mit allen erdenklichen Mitteln betrieben wurde und deren mächtigste Stütze in dieser Hinsicht der Hof der Wittelsbacher in München war, brachte dem evangelischen Volksteil bald zum Bewußtsein, von welch großen Gefahren sein Glaube bedroht wurde, und immer fester schlossen sich infolgedessen die Protestanten gegenüber dem Katholizismus zusammen. Der Geist des Protestantismus hat in den entscheidungsschweren Jahrzehnten vor dem großen Kriege begonnen, sich mehr und mehr neu einzustellen; die Freudigkeit des Glaubens paarte sich mit kräftiger Entschlossenheit, gegenüber den anstürmenden Gegnern auch innerlich einen festen Trutzwall aufzurichten. Das kam naturgemäß auch in der Musik zum Ausdruck; sie wurde mehr und mehr aus einem erfreulichen Schmuck des Gottesdienstes zum tiefsten Herzensbedürfnis, und von nicht wenigen Orten wird uns berichtet, daß für die Förderung der Musik alles Erdenkliche geschah, daß für musikalische Zwecke bedeutende Summen ausgeworfen wurden, nur aus dem einen Grunde, weil man in der Musik einen wirksamen Schutz gegen das Vordringen der Gegenreformation erblickte. Damals erst gelangte der protestantische Choral zu der gewaltigen Bedeutung, die später in Sebastian Bach ihre Krönung erfuhr, damals erst begannen die Komponisten mit seiner kunstmäßigen Verwertung, während der Choral bisher nur dem kunstlosen Gemeindegesang vorbehalten war. Während ferner seither in der evangelischen Figuralmusik mit Vorliebe noch lateinische Texte behandelt worden waren, vollzog sich in dieser Hinsicht ein völliger Umschwung zugunsten der deutschen Texte, ein Vorgang, dem nur einzelne Orte des deutschen Südens unter der Einwirkung besonderer Verhältnisse erst viel später sich anschlossen.

Die geistigen Voraussetzungen für eine Absonderung der protestantischen Musik von der katholischen waren somit gegeben; zu ihnen gesellten sich nun noch äußere Einflüsse, die diese Trennung begünstigten, ja die scharfe Ausprägung derselben erst ermöglichten. Diese Einflüsse kamen von Italien her. Im Jahre 1584 zog der 20jährige Hans Leo Haßler aus Nürnberg über die Alpen, um die in seiner Vaterstadt gewonnene musikalische Ausbildung in Venedig bei dem großen Andrea Gabrieli, der damals Organist an der Markuskirche war, zu vollenden. Von dieser Reise ab haben ältere Historiker die „italienische Periode der deutschen Musik“ zu datieren versucht, obgleich auch schon vor dieser Zeit mancher deutsche Musiker südlich der Alpen seine Studien abgeschlossen hatte. Obwohl durch neuere Forschungen der objektive Sachverhalt ziemlich restlos klargelegt und dieser [illegible] Nimbus genommen wurde, is[illegible] Bedeutung bisher nicht genüg[illegible] liegt weniger darin, daß von [illegible] auf die deutsche Musik stärke[illegible] Aufenthalt Giovanni Gabrie[illegible] z. B. wäre in dieser Hinsicht [illegible] sondern darin, daß Haßler au[illegible] selbständige, von der katholisch[illegible] testantische Musik mitbrachte. [illegible] Vorherrschaft der italienischen [illegible] Haßlers Reise fast nichts zu[illegible] Ursachen zurück.

Um dies verständlich zu ma[illegible] weiter auszuholen und auf [illegible] Italien, die damals an einem [illegible] gelangt waren, einen kurzen [illegible] zwei große Mittelpunkte des [illegible] Venedig, denen die verschiedenen Fürstenhöfe, vor allem Florenz und Ferrara, ebenbürtig zur Seite standen. In diesen drei verschiedenen Kulturkreisen herrschten auch musi-



Hans Leo Haßler.

Fortschritte nach Deutschland zu verpf[illegible] Psalmenwerk von 1619 ist für ganze G[illegible] geworden. Noch einmal, im Jahre 16[illegible] Weg über die Alpen. Damals lernte [illegible] Konzertstil von Viadana an der Quelle k[illegible] protestantischen Deutschland nur deshalb [illegible] in den nun bald sich bemerkbar machenden V[illegible] Krieges die Musikkörper so zusammenzusch[illegible] an die Ausführung vielstimmiger Stü[illegible] werden konnte. Aber sobald die Mi[illegible] wieder vollstimmige Werke aufzuführen [illegible] Freuden ergriffen, denn im protestanti[illegible] eine starke Neigung zur vollstimmigen [illegible] die noch lange vorhielt, auch nachdem [illegible] katholischem Einfluß leichter zugänglich [illegible] die in Fortbildung der Monodie entstan[illegible] Schreibweise durchgedrungen war. In d[illegible] nämlich machte sich sehr bald eine Ein[illegible] auf die Kirchenmusik und damit auf [illegible] der Musik bemerkbar, während im [illegible]

Crüger.

[illegible]iederholt nach Kopenhagen be[illegible]chte er an verschiedenen Orten, Station und hatte dabei reichlich seiner Persönlichkeit das Musik[illegible]rn. Auch hat Schütz als Lehrer [illegible]le Kräfte geschenkt, so z. B. ist Matthias Weckmann, der seit [illegible] Schüler von Schütz. [illegible] Musik für Norddeutschland ist [illegible]uck in Amsterdam, der hoch[illegible]anischen Theoretikers Zarlino. [illegible] norddeutsche Meister heran[illegible] Samuel Scheidt, Hoforganist [illegible]en ist, ferner Heinrich Scheide[illegible] Schütz in Hannover, Paul [illegible]

kalisch durchaus verschiedene Richtungen, und während zwischen Venedig und den Höfen mancherlei Berührungspunkte vorhanden waren, stand Rom in gewisser Beziehung isoliert da. Die römische Schule, welche in der Bewahrung der geheiligten Ueberlieferung der Kirchentöne ihre vornehmste Aufgabe sah, stand eben zu jener Zeit in ihrer höchsten Blüte und besaß noch in Palestrina einen gewaltigen Führer. Ueberall sonst in Italien aber krachte der gewaltige Bau des alten Tonsystems in allen Fugen, und die Anzeichen einer musikalischen Umwälzung mehrten sich von Jahr zu Jahr. Venedig war in der Vorbereitung des Umschwunges den Höfen vorangegangen, doch war dort das Tempo der Entwicklung verhältnismäßig langsam; will man heute geläufige Schlagworte gebrauchen, so kann man sagen, daß in Venedig die Evolution, an den Fürstenhöfen aber die musikalische Revolution betrieben wurde. Die herrschende Geistesrichtung war auf beiden Seiten nicht unwesentlich verschieden. Zwar war hier wie dort Prachtliebe, Reichtum, Macht und Ueberfluß vorhanden; aber diese Faktoren mußten in der Republik des Handels und der Arbeit kulturell ganz andere Folgen zeitigen als an den absolutistischen Höfen, an denen Müßiggang und Langeweile sich breit machten. Hier waren alle Vorbedingungen für einen bewußten Kampf gegen das alte System, für Experimente aller Art, gegeben, hier blühte die weltliche Musik, vor allem das Madrigal, die Form, welche von den Neuerern zunächst zum Schauplatz ihrer gewagten Versuche auserkoren war. Hier blühte in den Werken eines Gesualdo, Vicentino usw. die kühnste Chromatik auf, während der bedeutendste der Madrigalisten, Luca Marenzio (1550 bis 1599), der in der Anwendung der neuen Mittel maßvoller war, in den letzten Jahren seines Lebens in den Kreis der römischen Schule aufgenommen wurde und als päpstlicher Kapellsänger seine Tage beschloß. Während im Madrigal die Mittel des musikalischen Ausdruckes unangetastet blieben, d. h. der unbegleitete mehrstimmige Gesang beibehalten wurde, ist dieses Prinzip bei den vielen Hoffestlichkeiten, die vielfach dramatischen Charakter annahmen, mehr und mehr gelockert worden. Durch diese Anlässe wurde der eigentliche Kampf gegen den Kontrapunkt ermöglicht. Die Frucht der musikalischen Entwicklung an den Fürstensitzen war die Oper, die um 1600 von einem Kreise von Dilettanten am Hofe der Mediceer aus der Taufe gehoben wurde, war die neue Kunst der Monodie, des begleiteten Sologesanges, das harmonische Prinzip.

und [illegible] die Beteiligung der Lehr[illegible]

Augenblicklich werden von den [illegible] Lehrpläne für die „Deutsche Obe[illegible] bereits im Druck erschienen sind [illegible] Berücksichtigung der Musik erweis[illegible] hin nicht verkennen, daß der Un[illegible] von Berufsmusikern abzielt, sond[illegible] Mindestmaß von musikalischer All[illegible] und ferner, daß die Lehrpläne [illegible] geglichen werden müssen. Dabei [illegible] wissenschaftlichen Vertreter mit d[illegible] sammenstoßen, so daß die Gefah[illegible] nach möglichst vertiefter Verstan[illegible] Kosten der Musik befriedigt wird [illegible] der letzten Tage, sondern kennzei[illegible] der Wissenschaft zur Kunst, od[illegible] gebracht, das Verhalten der Ver[illegible] denen der angeblich „technischen“ [illegible]

So wie die Pläne heute [illegible]

In Venedig aber trat die weltliche Musik gegenüber der kirchlichen stark zurück; dafür war man bestrebt, die Kirchenmusik im höchsten Grade repräsentativ zu gestalten, ihr möglichste Klangpracht zu verleihen. Damit war naturgemäß eine Aenderung der Kompositionstechnik verbunden, die auf anderen Wegen dem harmonischen Prinzip einen Weg bahnte. Ihren Glanzpunkt erreichte die venezianische Musik in der Person des Andrea Gabrieli und seines großen Neffen Giovanni Gabrieli (gest. 1612), die nicht nur in der geistlichen Musik durch Vergrößerung des Ausführungsapparates, durch Anwendung der Mehrchörigkeit und Wechselchörigkeit (die Markuskirche hatte 2 Orgeln mit Sängerpodium!) Wirkungen erzielten, die ihrer Zeit geradezu märchenhaft erschienen, sondern auch der Instrumentalmusik, indem sie ihre Prinzipien auf diese übertrugen, neue Bahnen wiesen. In der Folgezeit — es möge hier etwas vorgegriffen werden — haben die drei Richtungen der italienischen Musik mancherlei Verbindungen eingegangen: die spätere römische Schule nahm die Vielstimmigkeit der Venezianer auf und suchte sie ihrer Richtung anzupassen; auch blieb die Instrumentalmusik nicht auf die Dauer aus der Kirche verbannt, zumal Rom später in Girolamo Frescobaldi (1583—1643) einen Orgelspieler und Orgelkomponisten von epochemachender Bedeutung besaß. Venedig wurde im 17. Jahrhundert nicht bloß sehr früh eine Hauptpflegestätte der Oper, es wurde vielmehr auch durch Ludo[illegible] (gest. 1645) die Heimat des begleiteten geistliche Kantorenschaft erstrebten Vollendung Der Sieg des Generalbz das richtige Verständnis entgegenentschieden.

Doch kehren wir zumrfte, was hier nur angedeutet werden führungen zurück, indem Seite teilweise gesuchte Ersatz durch Verhältnisse auf die deu oder Dilettanten letzten Endes nicht an den großen katholisc Kulturgebiet, sondern der Kirche selbst unbeeinflußt bleiben ko zufügen. Denn ohne Kirchenmusik Träger der Gegenreformvon der weihevollen Gefühlserbauung ziehungen zum päpstliche ortrag werden, mit stümpernder Kirchenerstrecken mußten; anderehafte Betstunde.
neue Kunstform wie diestunde des wahren christlichen Wortes höfische Unterhaltung wim.
zur Nachahmung reizte.
Schule, die Musik der G
deutschen Katholizismus e
andererseits war das V
einer Oper Veranlassun
an die deutschen Höfe.
2. Hälfte des 17. Jahrl

...der Gegenreformation und ...eges für die deutsche Musik.

nahmen, ist eine Folge des Dreißigjährigen Krieges. Festzuhalten aber ist jedenfalls, daß in den eben angedeuteten Beziehungen Haßlers Italienfahrt nicht das Mindeste an dem späteren Verlaufe geändert oder auch nur beschleunigt hat.

Die Bedeutung dieser Fahrt liegt vielmehr, wenn man von der auch durch den Krieg bedingten Kürze der Wirkung auf das weltliche Lied absieht, vor allem, wie schon bemerkt, auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik. Daß Haßler gerade nach Venedig ging, ist kein Zufall, und die Persönlichkeit Andrea Gabrielis ist nicht der einzige Grund dafür gewesen, denn Haßlers Heimatstadt Nürnberg, die große Handelsstadt, war mit Venedig, dem Hauptumschlagsplatz des italienischen Handels mit Deutschland, aufs engste verbunden. Dabei war dem ganzen Charakter der beiden Städte nach eine Verwandtschaft der geistigen Einstellung in hohem Grade vorhanden. Der freie, kühne Geist der venezianischen Musik mußte aber nicht nur den deutschen Reichsstädten, sondern den deutschen Protestanten jener Zeit überhaupt besonders zusagen, und so ist es kein Wunder, daß der neue Stil, den Haßler bei seiner Rückkehr nach Deutschland mitbrachte, allenthalben begeisterte Aufnahme und eifrige Nachahmer fand. In kurzer Zeit kam die sogenannte deutsch-venezianische Schule zu hoher Blüte. Es wurde fleißig im neuen Stile geschaffen, und in manchen Kirchen, deren ursprüngliche Anlage die Aufführung von Werken der neuen Art nicht recht gestatten wollte, wurden die Orgelemporen erweitert und umgebaut, Regale für die Begleitung der zweiten und dritten Chöre angeschafft usw. Als im Jahre 1617 die erste Jahrhundertfeier der Reformation begangen wurde, da erklang wohl in allen Städten, die musikalisch einigermaßen von Bedeutung waren, das Lob Gottes in der Weise der Venezianer.

Nach Haßlers Vorbild fanden nun viele deutsche Musiker, z. T. mit reichlichen Stipendien eines fürstlichen Gönners oder des Rates ihrer Heimatstadt ausgestattet, den Weg nach dem Süden. Auf katholischer Seite blieb aber stets der römische Einfluß fast ausschließlich vorherrschend; in Rom studierte Gregor Aichinger aus Regensburg (1564—1628), der späterhin in dem paritätischen Augsburg im Dienste der katholischen Musik zu hoher Bedeutung gelangte, in Rom studierte ein Enkel Orlando Lassos, Ferdinand Lasso, der spätere Münchner Hofkapellmeister, und der neuerbaute Dom der Bischofsstadt Salzburg wurde im Jahre 1634 mit den Klängen der grandiosen 48stimmigen Messe des Römers Orazio Benevoli eingeweiht. Die protestantische Musik dagegen empfing andauernd direkt und indirekt Anregungen und Bereicherungen von Venedig aus. Hier wurde in erster Linie wichtig die Reise von Heinrich Schütz (1585—1672), der durch den Landgrafen von Hessen-Cassel nach Venedig gesandt wurde. Schütz saß noch zu Füßen

Giovanni Gabrielis, allerdings in dessen letzten Lebensjahren. In der Zwischenzeit hatte sich in Venedig die Musik noch um ein Bedeutendes weiter entwickelt, und Schütz, die genialste Erscheinung unter den deutschen Musikern des 17. Jahrhunderts, war die geeignetste Persönlichkeit, um die inzwischen gemachten Fortschritte nach Deutschland zu verpflanzen. Sein großes Psalmenwerk von 1619 ist für ganze Generationen vorbildlich geworden. Noch einmal, im Jahre 1627, machte Schütz den Weg über die Alpen. Damals lernte er den neuen geistlichen Konzertstil von Viadana an der Quelle kennen, der sich aber im protestantischen Deutschland nur deshalb einbürgern konnte, weil in den nun bald sich bemerkbar machenden Bedrängnissen des großen Krieges die Musikkörper so zusammenzuschmelzen begannen, daß an die Ausführung vielstimmiger Stücke nicht mehr gedacht werden konnte. Aber sobald die Möglichkeit gegeben war, wieder vollstimmige Werke aufzuführen, wurde dieselbe mit Freuden ergriffen, denn im protestantischen Norden war stets eine starke Neigung zur vollstimmigen Schreibweise vorhanden, die noch lange vorhielt, auch nachdem im katholischen bezw. katholischem Einfluß leichter zugänglichen Süden schon längst die in Fortbildung der Monodie entstandene leichtere italienische Schreibweise durchgedrungen war. In den katholischen Ländern nämlich machte sich sehr bald eine Einwirkung des Opernstiles auf die Kirchenmusik und damit auf alle übrigen Zweige der Musik bemerkbar, während im Norden, wo die Oper doch ebensoweit verbreitet war, die Kirchen- und Instrumentalmusik wie das Lied sich noch lange davon fast gänzlich freihielt und die alte polyphone Tradition bewahrte. Wie stark dort die Abneigung gegen die Monodie war, zeigt das Schicksal der allerdings schon vor dem Durchdringen der Oper entstandenen „Arien“ des Neffen von Heinrich Schütz, Heinrich Albert in Königsberg, die in der Geschichte des deutschen Liedes einen ehrenvollen Platz einnehmen. Die ersten Hefte dieser Arien fanden eben, weil sie nur einstimmig mit Generalbaß gesetzt waren, nur wenig Anklang, und Albert hat denn auch in die späteren Teile seines Werkes mehr und mehr vollstimmig gesetzte Stücke aufgenommen. Die Trennung der norddeutschen Schule von den süddeutschen Richtungen hat außerordentlich lange vorgehalten; erst nach 1800 sind die letzten Spuren davon verschwunden.

Die unter dem italienischen Einfluß stehenden protestantischen Meister, von denen bisher die Rede war, gehören dem mittleren Deutschland an. Im eigentlichen Norden machten sich die italienischen Einflüsse auf andere Weise bemerkbar. Auch hier ist wieder Heinrich Schütz von ausschlaggebender Bedeutung geworden. Schütz war in den trüben dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts von dem sächsischen Kurfürsten, in dessen



Jan Pieters Sweelinck.



Johann Crüger.

Diensten er seit 1618 stand, wiederholt nach Kopenhagen beurlaubt worden. Unterwegs machte er an verschiedenen Orten, z. B. am Mecklenburger Hofe, Station und hatte dabei reichlich Gelegenheit, durch das Gewicht seiner Persönlichkeit das Musikwesen zu beleben und zu bereichern. Auch hat Schütz als Lehrer der norddeutschen Musik wertvolle Kräfte geschenkt, so z. B. ist der hochbedeutende Orgelmeister Matthias Weckmann, der seit 1637 in Hamburg wirkte, ein Schüler von Schütz.

Als Vermittler italienischer Musik für Norddeutschland ist noch zu nennen J. P. Sweelinck in Amsterdam, der hochbedeutende Schüler des venezianischen Theoretikers Zarlino. Sweelinck hat viele vortreffliche norddeutsche Meister herangebildet, unter denen vor allem Samuel Scheidt, Hoforganist in Halle (1587—1654), zu nennen ist, ferner Heinrich Scheidemann in Hamburg, Melchior Schildt in Hannover, Paul Siefert in Danzig. Indirekt von Venedig beeinflußt war auch der für die Entwicklung des Chorals und der kunstmäßigen Choralbearbeitung hochverdiente Berliner Komponist Johann Crüger (1598—1662), der bei dem Gabrieli-Schüler Paulus Homberger in Regensburg studierte. Nur ganz ausnahmsweise haben Verbindungen zwischen Norddeutschland und Rom bestanden. Hier kommt vor allem der vortreffliche Lübecker Franz Tunder in Betracht, der seine Studien bei Frescobaldi vollendet hat. Aber auch Tunders Stil ist von dem allgemeinen norddeutschen Kirchenstil nicht wesentlich verschieden. Zudem ist Tunder in erster Linie nicht Orgel-, sondern Vokalkomponist.

(Schluß folgt.)

Albert Noelte: „François Villon“.

Uraufführung am Badischen Landestheater, Karlsruhe, 28. Mai.

Ueberliefert ist die Gestalt des um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Paris lebenden Dichters François Villon als ein Mann von Genie, von starker Empfindung in seinen Schöpfungen, aber auch als ein Mensch mit einem anrüchigen Lebenswandel, rauflustig bis ans Verbrecherische grenzend, ständig in mehr oder minder hoch einzuschätzende Liebesabenteuer verwickelt. Albert Noelte hat nun in seiner dreiaktigen Oper versucht, die Schicksale des François Villon im Spiegel einer Idealisierung wiederzugeben; er hat versucht, die wenig einwandfreien Liebesaffären als die logisch notwendigen Schicksalskurven einer brennenden Dichtersehnsucht darzustellen. In der Handlung der Oper sind es drei Frauen, drei Typen, die mit dem Helden in Beziehung treten. Die erste, ein Kind aus dem Volke, ist bereits von François verführt (das ganz gewöhnliche, auf rein sinnlicher Basis ohne jede innere

Beteiligung beruhende Liebesverhältnis), als dieser, ihrer überdrüssig, sich die Liebe einer sehr vornehmen, einer sehr schönen und stolzen Dame gewinnt. Hier schwingt eine starke Leidenschaft mit, geschürt durch die geistige Ebenbürtigkeit der beiden. Die Liebe dieser zweiten Frau reicht aber trotzdem nicht aus, die Entrüstung und Enttäuschung über François' Untreue zu überwinden und in Verzeihung und Hilfsbereitschaft umzuwandeln. Diese Eigenschaften sind einer dritten Frau vorbehalten, die bislang zum passiven Zuschauen aller tragischen Zwischenfälle verurteilt ist — sie erlebt den durch die Hand François' zufällig herbeigeführten Tod seines ersten Liebchens, sie ist Zeugin sowohl des himmeljauchzenden Glückes, als auch der harten, den François verstoßenden Worte und der späten, zu nichts mehr fruchtenden Reue ihrer stolzen Freundin. Diese hingebende, sich selbst vergessende, ganz in einer reinen, tief-innerlichen Liebe zerfließenden Frau folgt François in die trübsten, von Not und Elend durchtränkten Tage seines Lebens, geleitet ihn aber dann auch zu dem Höhepunkt seines Lebens, zu der Erkenntnis vom wahren Sinn der Liebe und zu einem seligen, entsühnenden Sterben. Die Ideen wiegen, wie wir sehen, in diesem Textbuche vor. Aber Ideen lyrischer Natur, wie in diesem Falle, sind dem dramatischen Flusse nicht förderlich. Leider ist der Held sehr undramatisch geraten. Noelte wollte ihn brennend gerne sympathisch erscheinen lassen, und hat ihm deshalb alle kräftigeren Züge, die notgedrungen negativ ausgefallen wären, genommen. So steht er nun arm an guten und schlechten Taten da, als ein Mensch, geschoben vom Schicksal, jedem Einflusse zugängig. Man könnte nun geneigt sein, diese Passivität gerade als tragisches Moment anzusehen. Es ist etwas daran an dieser Auffassung, und doch — ich glaube nicht, daß Noelte dies beabsichtigt hat. Er wollte lediglich seinen Helden nicht unedel wirken lassen, um ihm das Mitleid des Zuhörers zu erhalten. Im andern Falle hätte Noelte wahrscheinlich einen Gegenspieler (der nicht übel gezeichnete Freund François genügt hierfür nicht) aufgestellt und hätte die drei Frauentypen noch plastischer ausgearbeitet. Die Sprache ist sehr schön, die Verse fließen ungezwungen, natürlich, sind frei von Alltäglichkeiten und weisen manche poetisch schöne Einzelheit auf. Der ethische Wert — und das ist ja die Hauptsache — des Textbuches ist groß, der Zug zum Schönen tritt überall in den Vordergrund, alles nach Sensation Schmeckende, ins Krasse sich Färbende ist vermieden, damit ist aber auch allerdings die dramatische Schlagkraft vermindert. Einen Ausgleich für dieses Minus schafft die Musik, die bis in die tiefste Wurzel dramatisch ist. Die tragische Gebärde herrscht in ihr vor, zum mindesten ist hierbei der Ausdruck am prägnantesten. Auch die leidenschaftlich bewegte Linie liegt Noelte; dem von Haus aus rein Lyrischen weiß er immer einen dramatischen Grundzug zu geben, wodurch eine sehr glücklich wirkende Mischung hervorgebracht wird. Auf diesen Umstand ist wohl auch der Sondererfolg des ersten Aktes — nichts weiter als eine einzige, groß angelegte lyrische Liebesszene — zurückzuführen. Die Art der Musik charakterisiert sich folgendermaßen: streng motivische, des öftern leitmotivische Arbeit, breite, ungesuchte Melodik, aparte, aber keineswegs gequälte Harmonik; manche Züge weisen noch unverkennbar auf die Vorbilder Wagner und Strauß hin. Das ist mehr als begreiflich bei einem Erstlingswerk. Und will weiter nichts besagen, als daß das Werk als Ganzes von starker, vornehmer Geschlossenheit und Formvollendung ist und vor allem niemals den Eindruck von etwas Gewolltem oder Konstruiertem aufkommen läßt, — ein Beweis für die künstlerische Wahrhaftigkeit, die Echtheit des Empfindens seines Schöpfers. Ueberraschend fein und farbig ist die Instrumentation. Man spürt, daß gleich in der Orchestersprache gedacht, die Einfälle aus ihrer Stimmung heraus geboren wurden. Vorbildlich ist die Behandlung der Singstimmen, die Deklamation immer genau dem Sinne des einzelnen Wortes angepaßt, doch ohne jegliche Zerstörung der musikalischen Linie. Darin liegt ein immenses Können.

Die Aufführung unter Operndirektor Fritz Cortolezis war über jedes Lob erhaben. Mit größter Hingebung gestaltete Hellmut Neugebauer die Titelrolle stimmlich und darstellerisch zu einer gleich glänzenden Leistung. Ihren spezifischen Charakter jeweils scharf ins Licht stellend, das gelang den ausgezeichneten Vertreterinnen der drei Frauengestalten, Hedy Iracema-Brügelmann, Edith Sajitz und Elisabeth Friedrich ganz vortrefflich. Die Regie Hans Bussards zeigte Verständnis. Der Erfolg war groß. Der erste Akt zündete, wie schon erwähnt, unmittelbar. Trotzdem, um ehrlich zu sein: ich glaube nicht, daß François Villon einen großen Weg machen wird. Die textliche Schlagkraft fehlt, und der Musik haftet manche Bläße an. Aber wichtiger ist wohl das, daß wir nach dieser Aufführung die Gewißheit haben, auch einen neuen Tondramatiker von reinstem Wasser zählen zu können, einem Tondramatiker, der berufen sein dürfte, mit in der ersten Reihe derer zu stehen, die neue und bedeutende Werke auf dem Gebiete der Oper schaffen werden. Margarete Schweikert.



91. Niederrheinisches Musikfest in Aachen.

Pfingsten 1920.

„Auf Wiedersehen beim nächsten Musikfest!" Wer von den Teilnehmern des Musikfestes vom Jahre 1912 hätte beim Klang dieses Abschiedsrufes aus dem Munde Professor Schwickeraths gedacht oder auch nur geahnt, daß dieser „nächste" Tag nicht nach den gewohnten drei, sondern erst nach acht Jahren kommen würde?? Und wenn unter den Hörern und Genießern von damals Männer und Frauen mit geschichtlich-politischen Ahnungskräften gewesen wären — wo und wann hätten sie die furchtbaren Bilder ihres vorausschauenden Geistes leichter und lieber vergessen, als eben bei jenem Feste im Reiche und aus dem Reiche der Töne? — Nun ist das Ungeheure geschehen; nun sind gewaltige Kräfte am Werke gewesen, die Geschicke und Geschäfte der Menschen fast des ganzen Erdballs mit rauher Hand aus den für unser Geschlecht scheinbar vorausbestimmt gewesenen friedlichen Bahnen zu reißen; nun sind Krieg und Siegeshoffnung und endliche namenlose Schmach, höchstes vaterländisches wie tiefstes persönliches Freuen und Trauern über uns gekommen. Und sind an niemand und nichts spurlos vorübergegangen. Die meisten hat das Schicksal dieser Zeiten verwirrt und verirrt, Ungezählte sind schon verdorben und gestorben. Wenige von uns haben tiefer, weiter und höher blicken gelernt. Sie suchen ein Land der Seele, darinnen die Sonne nicht untergeht. Sie verlangen in all dem Taumel nach etwas Festem, Wankellosem; sie sehnen sich trotz allem Elend nach einem Fest. Solchem Verlangen ist im tiefsten Grunde wohl auch das diesjährige Zustandekommen des 91. Niederrheinischen Musikfestes zuzuschreiben. In Anbetracht der Zeitläufte war es ein Wagnis und eine Tat; aber, wie ich gleich vorwegnehmen darf: ein geglücktes Wagnis und eine geglückte Tat.

Mit dem letzten (88.) Musikfest in Aachen verbinden das heurige — gewiß nicht von ungefähr — so Menschen wie Werke. Die beiden künstlerischen Leiter der Veranstaltungen, Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck (Berlin) und Professor Eberhard Schwickerath (München), sind die nämlichen wie damals. Frau Anna Kaempfert sang dort wie hier. Bachs Hohe Messe erklang 1912 und erklang jetzt wieder. Beide Feste wiesen eine Anzahl Werke von Brahms, beide auch Schöpfungen Wagners auf. Was wir soeben erlebten, war also wirklich eine Art Wiedersehensfeier, auch im tieferen Sinne. —

Der erste Tag. Er war durch J. S. Bachs h moll-Messe geweiht. Tiefstes irdisches Leiden, höchste himmlische Wonnen, schauernde Geheimnisse, fern von allen dies- und jenseitigen Wirklichkeiten nur in den Gründen des gläubigen Gemütes beheimatet — eine ganze übergewaltige, erschütternde und erhabene Welt singt und klingt aus den Tonbächen, -strömen und -meeren dieses hehrsten Werkes germanischer Tonkunst. Was nie so war und was innerhalb der arischen Menschheit doch schon von Uranfang an so gedichtet wurde, wie die Worte der Handlung es künden: hier ist es Leben, herrlichstes und heiligstes Leben geworden, und wurde es durch die Wiedergabe am ersten Festtage ebensolches Erleben, ein Erleben von gotischer Macht und Größe. Kann dem Städtischen Gesangverein, den Einzelsängern und vor allem auch dem nachschaffenden Meister von Bachs Riesenschöpfung, Prof. Eberh. Schwickerath, wohl ein höheres Lob zuteil werden als das Bekenntnis dieser Wirkung ihrer Leistung? Mit Recht wurde darum der erste Festtag, äußerlich betrachtet, ein einziger rauschender Triumph für den Dirigenten, den Chor und die Solisten. Weiß München eigentlich, was für einen Chormeister es in Prof. Schwickerath besitzt? Aachen weiß es wieder; aber so recht doch erst, nachdem es — zu spät ist. Ebenso wurden wir wieder inne, was für einen Chor wir an unserem Städtischen Gesangvereine haben. Er übertraf sich fast selbst in der Klarheit und Kraft, dem Glanz und der Reinheit, der Wärme und Beseelung des Ausdrucks seiner in jeder Beziehung schwierigen Gesänge. Dieses Instrument dauernd in Meisterhänden —: keine Höhe, die ihm unersteigbar wäre. (Im übrigen ein vollgültiger Beweis dafür, daß Männer, Persönlichkeiten die „Geschichte" machen, gleich, auf welchem Gebiete der Kultur, und nicht Massen.) Frau A. Kaempfert (München) sang die Sopranteile der Messe mit wunderbarem Wohllaut und aus tiefem Empfinden heraus, Herr George Walter (Berlin) die Aufgabe des Tenors mit großem Ernst und wie Julius Gleß (Köln) diejenige des Basses durchaus im würdigen Stile der alten Messe. Emmi Leisner (Berlin) erkrankte leider während der Generalprobe und blieb auch außerstande, am Hauptabend mitzuwirken; Frau Kaempfert und Herr Walter sprangen für sie ein und führten ihre neue und unerwartete Aufgabe mit bestem Gelingen durch. Auf der Orgelbank saß Hans Bachem (Köln), der sich in Farbe und Vortrag seiner Stimme aufs beste dem Ganzen einfügte. — Alles in allem mußte diese Messe-Aufführung eine Großleistung genannt werden und war als solche eine glückliche Verheißung auf die beiden kommenden Tage.

Der zweite Tag war gekennzeichnet durch eine gewisse Vielgestaltigkeit des Dargebotenen hinsichtlich der Werke, aber, wie der Vortag, einheitlich durch unbedingte Ganzheit und Vollendung in ihrer Wiedergabe. Für Aachen Neues stand nicht im Programm. Webers Ouvertüre zur „Euryanthe" ist hier aber noch kaum mit edlerem Schwunge in ihren feurigen und mit größerem Ernst in ihren getragenen Teilen zu Gehör gebracht worden, wie unter Dr. Karl Mucks Leitung. In noch weit höherem Maße konnte sich Dr. Mucks Meisterschaft in der Werkausdeutung und Orchesterführung bei Brahms' Vierter Symphonie (e moll) erzeigen und bewähren. Da blieb auch

nichts verborgen und ungesagt, was Brahms in die Partitur hineingeschrieben hat. Der brausende Beifall der dankbaren Festschar war darum wohlbegründet und verdient; zugleich wird er auch dem deutschen Manne Muck gegolten haben. In Brahms' Rhapsodie Werk 53, „Fragment aus Goethes Harzreise im Winter", auch von Dr. Muck geleitet, sang an Stelle von Frl. Leisner die Aachener Altistin Adelheid Wollgarten. Ihr fast männlich gefärbter Alt war gerade in der Harzreise ganz an seinem Platze. — Wenn ich nun an Mendelssohns Violinkonzert mit Prof. Adolf Busch (Berlin) als Geiger zurückdenke, weiß ich kaum, was für Worte der Bewunderung ich der Feder eingeben soll. Wie ist Buschs Können seit der Zeit, als er hier (mit seinem Bruder Fritz am Flügel) alle Violinsonaten Beethovens spielte, noch gewachsen! Die Solisten des ersten Tages kamen diesmal auf einem ganz anderen Gebiete zur Geltung, nämlich in Brahms' Viergesängen mit Klavier: „An die Heimat, O schöne Nacht, Abendgefühl und Wechsellied zum Tanz." Wieder fielen der wundervolle Sopran der Frau Kaempfert und der prächtige Baß des Herrn Gleß auf. Für Frl. Leisner sang hierbei die Aachenerin Leonie Schwan mit erstaunlicher Sicherheit. Auf vielseitigen Wunsch wurden in das Programm zwei a cappella-Chöre eingeschoben. Natürlich: den „Stillen Mau (Mond)" und „Ich fahr dahin" mußten wir wieder hören. Sie waren zwei Perlen des alten Chores im wahren Vergleichssinne des Wortes; sie sind dies, wie ihre Wiedererweckung (nur durch die alten Sänger und Sängerinnen!) bewies, geblieben bis auf den heutigen Tag. Beide Lieder können nicht leid- und liebevoller gesungen werden, als es da geschah. Das war höchste Kunst in schlichtestem Gewande und völliges Gerechtwerden den Volksliedern sowohl wie Joh. Brahms, ihrem „Bearbeiter". — Die Probe des zweiten Tages war bestanden: auch er hatte nur Vollendetes im festlichen Rahmen geboten.

Der dritte Tag begann mit einem Fehlgriff. Denn das und nichts anderes war die Einstellung von Straußens „Sinfonia domestica" in die Reihe der Festaufführungen. Ich kann mir nicht helfen: mir kommt dieses Werk nicht bloß künstlich und gemacht, sondern geradezu unmusikalisch vor: langweilig im Adagio, lärmend im Allegro und Fortissimo. Dr. Muck und das Orchester taten das Menschenmögliche, um dem toten Körper Farbe und Leben abzugewinnen — umsonst. Künstlichkeiten werden nun einmal keine Kunst. Da steht Liszts „Mazeppa" doch auf einer anderen Höhe der Eingebung und Gestaltung. Einen reinen Genuß gewährte aber auch sie mir nicht, wiederum: trotz der virtuosen Wiedergabe seitens der Ausführenden. Wie eine Erholung wirkten nach den großen Orchesterwerken vier Lieder Hugo Wolfs, von Frau Kaempfert schön gesungen. Mit Wagners „Bacchanale" aus dem Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung begann dieser Tag dann den steil ansteigenden Weg zum Gipfel der festlichen Größe zu erklimmen, um ihn schließlich mit der Schlußszene (Festwiese) aus den Meistersingern zu erreichen und festzuhalten. Das Bacchanale erlebte unter Mucks Stab eine schlechthin unübertreffliche Auferstehung; war hiernach der Beifall der Hörer schon ungewöhnlich groß und herzlich, so schwoll er nach den Meistersingern geradezu zu Stürmen begeisterten Dankes an. Gleß hatte seinen Sachs auch wahrhaft groß und von echtem deutschem Kunstgefühl beschwingt und beseelt gesungen, Fritz Krauß vom Kölner Opernhause einen ganzen Walther Stolzing vor uns erklingen lassen, der Chor den Worten der Menge herrlichen Ausdruck verliehen und das Orchester sein Letztes und Bestes dazu hergegeben. So gebührt tatsächlich allen Mitwirkenden der laute, jubelnde, minutenlang anhaltende Dank der Festgäste.

Wenn ich bisher vom Orchester wenig gesagt habe, dann tat ich dies nur, um ihm zum Schlusse ein besonderes Wort zu widmen. Es hat wahrlich Anspruch darauf. Denn seine Arbeit und Leistung während der drei Tage Festzeit ging schier ins Riesenhafte. Man sah da neben den bekannten einheimischen Köpfen auch so manchen Meister seines Instrumentes aus dem näheren und ferneren Umkreise Aachens hinter den mehr wie hundert Pulten sitzen und sein Teil zum Gelingen des Ganzen beisteuern. Die besonders in Bachs Messe hervortretenden Solisten gehörten indes alle bis auf einen dem hiesigen Orchester an und erwiesen sich dabei als wirkliche Künstler.

Einen erhebenderen, bedeutenderen, glänzenderen und zukunftsgewisseren Ausgang konnte das 91. Niederrheinische Musikfest nicht nehmen, als es ihn genommen hat. Haben uns die letzten Jahre auch noch so viel an Hohem und Heiligem geraubt: uns blieb und bleibt „die heil'ge deutsche Kunst!" Dies zu Pfingsten 1920 in der alten, durch geschichtliche Erinnerungen überreich geweihten Reichs- und Kaiserstadt Aachen durch die Macht der Töne erlebt und durch eben diese Tonwerke vor der Gegenwart und für die Zukunft bezeugt und bekannt zu haben, bleibt allen Teilnehmern wohl das Unvergeßlichste der herrlichen drei Tage. Reinhold Zimmermann.



Schweizerisches Tonkünstlerfest in Zürich.

Diese 21. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins umfaßte nicht weniger als 2 Orchesterkonzerte, 2 Kammermusikaufführungen und 2 Aufführungen im Stadttheater. Sie gab, da auch vom jüngsten Nachwuchs einige zum Worte kamen, ein umfassendes Bild unseres zeitgenössischen und eidgenössischen Musiklebens. Die Schweiz ist klein, der Schaffenden sind verhältnismäßig viele: nicht alles kann von bleibendem Werte sein. Verzweifeltes Suchen nach neuem Ausdruck herrscht da vor, wo die Reife der Persönlichkeit fehlt und die Unbefangenheit jugendlichen Sichgebenkönnens verloren ging. Diese Kunst verlernte das Lächeln, ehe sie das Gehen lernte. Selbst dem ursprünglich Gesunden eignet da und dort ein greisenhafter Zug. Ist es Verstellung, Unvermögen, Schule, innere Zerfahrenheit oder bewußt pessimistische Weltanschauung? Wie anders wirkt neben dieser Jugend des greisen Hegar fis moll-Quartett! Dieser Schmerz ist Abschied, denn Lebensbejahung spricht aus den steil nach oben strebenden Themen. Ein Ganzes war diese versinkende Welt, was sich jetzt als Zukunft ankündigt, ringt noch mit dem Chaos! Bei Reinhold Laquai (Klavierquintett in F dur) finden sich feste Umrisse und angenehme Ausblicke, aber klanglich-kraus geht es, trotz der Formbegriffe Sonatenform und Fuge, bei dem jugendlichen Paul Müller zu! (Streichquintett in F dur.) Ernst Kunz nimmt gar das Wort zu Hilfe und erzählt, daß zwischen dem ersten und zweiten Satz seines Klaviertrios in H dur „irgendein außermusikalisches Erlebnis zu denken sei, das seiner schmerzlichen, unerträglichen Schwere halber verschwiegen wird". Er hätte getrost noch mehr verschweigen können. Seine musikalische Ausdruckskraft bleibt überall hinter dem Gewollten zurück. Emil Freys zweisätzige Klaviersonate — von „Sonate" ist in dem zerfließenden Gebilde wenig zu spüren — kann ich nicht als Bereicherung der Klavierliteratur ansehen. Ein Bläseroktett von Joseph Lauber hat gelegentlich einen spaßigen Einfall, doch fehlt ihm die leichtfließende Melodik, welche allein ein Ensemble von Holzbläsern auf die Dauer erträglich macht. Zu den Jüngeren wiederum gehört Philipp Jarnach, katalonischer Herkunft, dessen Symphonia brevis für großes Orchester seines, schwermütig verschleiertes Empfinden verrät, das ehrlich nach dem wahren Ausdruck ringt, ohne doch völlig fesseln, völlig überzeugen zu können. Das bunte Programm des zweiten Orchesterkonzerts brachte außerdem an Instrumentalwerken „Une vie d'artiste", symphonische Dichtung für Orchester mit obligater Violine, das in konzertantem Stil gehaltene, nicht aufdringliche Werk des seit 1885 in der Schweiz lebenden Amerikaners Templetown Strong, dann eine Variationensuite von H. v. Glenck. Dies Werk, weder Variation noch Suite — wohl aber von allem etwas — verrät nichtsdestoweniger Streben nach unverbogenem Gestaltenwollen. Der leichtwiegende gedankliche Inhalt erschöpft sich aber bald und die unerschöpfliche Länge bleibt. Zu den Jüngeren, welche zu Hoffnungen berechtigen, zählt Walter Schultheß, dessen Concertino für Violine und kleines Orchester schon früher gespielt und gewürdigt wurde. Ein eigenes Konzert war der ebenfalls schon früher erprobten großen Symphonie von Fritz Brun gewidmet, einem reifen Werk von bleibendem Wert, das noch eindringlicher wirken würde, wenn es kürzer wäre. Gespanntes Aufmerken, und solches verdient und fordert Bruns echt symphonische Tonsprache, muß sich schließlich erschöpfen.

An Vokalkompositionen gab es 5 geistliche Lieder von Walter Courvoisier, Gesänge, in denen Wort und Ton sich ergänzen, und von reinem Empfinden getragen, einem Höheren dienen. Mit Chorwerken kamen zu Wort: Hans Lavater (Gesänge a cappella nach Gedichten von Leuthold), K. H. David (Schnitterlied von C. F. Meyer für gemischten Chor und Orchester) und als Jüngster Philipp Strübin („Hymnus" für fünfstimmigen gemischten Chor und Orchester). Das Dichterwort erwies sich hier als sichere musikalische Stütze. Während Lavater das Silberlicht der musischen Erscheinung vielleicht nicht ganz erreicht, gelingt David eine Tonuntermalung von schöner Leuchtkraft, und Strübin zeigt Form- und Klangsinn in großem Rahmen. Schöcks „Trommelschläge" (Walt Whitmann) für gemischten Chor und großes Orchester, nicht zum erstenmal aufgeführt, nehmen eine Stellung für sich ein. Hier ist das musikalisch Häßliche unbedingt schön, als Träger der ethischen Idee. Der Abscheu vor der Sinnlosigkeit des Krieges kann nicht packender zum Ausdruck kommen, als durch diesen rezitierenden Chor, den die alles überrasselnde Trommel verschlingt, wie sie — die rohe Gewalt — jeden Laut der Menschlichkeit erstickte. Daß dieses Werk aus einer Zeit stammt, wo man das Grausige noch unter allerhand Idealen zu verbergen suchte, macht es als menschliches Bekenntnis doppelt wertvoll. Kloses Epilog zum „Sonne-Geist" (dessen sechster Teil) konnte, vom Ganzen abgetrennt, und als Schluß einer außerordentlich großen musikalischen Truppenschau nicht wirken. Der edle Sinn Kloses, dieses modernen Mystikers, ist bekannt. Zum Schluß erwähne ich die Opernaufführungen. Schöcks „Don Ranudo" bleibt trotz allen, dem Text entspringenden Mängeln ein erfrischend Ding. Der zweite Akt ist weiter ausgebaut worden, seine Handlung lebendiger, die Intrige klarer gestaltet. Reizende musikalische Einzelheiten sind hinzugekommen. Um so mehr verlangt der dritte Akt einen Darsteller vom tragikomischen Wurf des Aloys Ferger, der die Rolle hier bei der Uraufführung verkörperte, einen Darsteller, der den Don Ranudo mit einem Schlage wieder in die Mitte und auf die Höhe des Werkes hebt, wie er gedacht ist; denn die Handlung selbst gerät immer mehr ins Stocken, um im letzten Akt völlig zu versiegen. Werner Wehrli hat Hans Sachsens „Heißes Eisen" musikdramatisch vertont. Die armen Singstimmen! Wird denn wirklich die derbe Fabel sinnfälliger, die handgreifliche Moral vertiefter, der Humor kräftiger durch die Vertonung? Wo in aller Welt

steckt „Musik“ in diesem Fastnachtspiel! Daß dabei etwas Grobliches herauskommen muß, ist einleuchtend. Anderer Art ist das Mimodrama „Arambel“ unserer Ballettmeisterin — man hat nun einmal kein anderes Wort — Ingeborg Ruvina, Musik von Pierre Maurice. J. Ruvina (Schülerin von Jaques-Dalcroz) erhebt ein als Einzelheit schon früher Dagewesenes zum Grundsatz: Die Musik zeichnet die Geste vor — oder besser: nach. Aus der „psychologischen Idee“ wurde die Handlung entwickelt, welche an sich „als Bild, als Plastik“ wirken soll; für alle ihre Momente wurden also im voraus bis ins einzelne die plastischen Ausdrucksformen gesucht und festgestellt. Dann kam die Musik hinzu, um die „Gefühlsstimmungen“, d. h. genauer genommen die Körperbewegungen, welche diese dem Auge vermitteln, in Musik umzusetzen. Angesichts dieses Werdegangs ist es ein klein wenig anmaßend, wenn behauptet wird, der menschliche Körper, der sich jeder musikalischen Phrase dieses Werks genau anpaßt und sie plastisch darstellt, werde so „zur Aeußerin der Seele der Musik“. Die „Geste“ als Seelenkünderin kommt nie über den allgemeinen Umriß hinaus. Hier liegt die Grenze musikalisch-plastischer Ausdeutung überhaupt. („Plastische“ Hamlet- oder Macbeth-Monologe ohne Worte wären Filmgreuel.) Die Musik verliert, sie gewinnt aber auch durch die ihr auferlegte Einschränkung. Zur seelischen Vertiefung gelangt sie kaum, aber sie wird die lästigen Singstimmen los, mit denen sie immer weniger etwas anfangen kann. Sie wird auf eine gewisse körperliche Rhythmik (im weitesten Sinne), jedenfalls aber auch auf eine vereinfachte Linie hingewiesen, die mit gedanklichen Motiveleien nicht beschwert werden darf. Die Handlung selbst wird in einer Weise vorgeführt, die des erklärenden Wortes entraten kann. Das Wenn und Aber dieser an sich unvollkommenen Kunstform könnte schließlich aber doch zu einer Erneuerung des Opernstils führen. Es lohnt nicht, die Handlung zu erzählen. Die vom menschlichen Standpunkt aus nicht genügend motivierten Vorgänge werden auch durch die nachträglich ihnen angehängte Symbolik nicht gerettet. Die Musik von Pierre Maurice zieht den Vorteil aus der ihr gewordenen Aufgabe im oben angedeuteten Sinne.

Die ungemein festliche Stimmung bei allen Veranstaltungen beruhte in erster Linie auf der Trefflichkeit der Ausführung. Die Festdirigenten Dr. Volkmar Andreae und R. F. Denzler, das Streichquartett der Tonhallegesellschaft Zürich, das Basler Trio, der Gemischte Chor Zürich, der Häusermannsche Privatchor, das Tonhalleorchester und das Ensemble des Stadttheaters, sowie eine stattliche Anzahl einheimischer Solisten, sie alle zeigten, wie hoch die Kunst der Wiedergabe bei uns gestiegen ist. — Unser Tonschaffen hofft, die besondere, die schweizerische Note zu finden — dabei ist aber das Schaffen gerade der Jüngsten genau so problematisch, wie das der musikalischen Umwelt! Und bei den ausgeprägten Persönlichkeiten, von denen diesmal Huber und Suter nicht zu Worte kamen, ist das menschlich Gemeinsame denn doch das weitaus Ueberwiegende gegenüber dem völkisch Besonderen, welches — und dieser Eigensinn mag „schweizerisch“ zu nennen sein — jetzt da und dort unserer Musik — und zwar als außermusikalisches Bestandteil — aufgepfropft oder von ihr verlangt wird.

Anna Roner.

Das 50. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 8.–12. Juni 1920.

Von Dr. Hugo Holle (Heilbronn).

Nach fünfjähriger, durch den Krieg bedingter Pause konnte der A. D. M.-V. wieder ein Tonkünstlerfest abhalten, diesmal das 50. als Jubiläumsfest, das in Weimar, dem Geburtsort des Vereines, stattfand. Die unfreiwillige Unterbrechung war sicherlich nicht von Nachteil. Einmal gewann man gehörigen Abstand von der üblichen Handhabung, die ins Traditionelle geglitten war und der Leitung Vorwürfe der Einseitigkeit, des Stehenbleibens am alten Fleck nicht erspart hatte. Dann aber brachte der Krieg die immer stärker hervorbrechenden Forderungen der Jungen nach Beachtung, die schon während des Krieges insofern ihre Früchte zeigten, als doch eine ganze Reihe von Solisten und Dirigenten sich des Neuen, Unbekannten annahmen. Endlich aber mußte die immer fühlbarer werdende wirtschaftliche Not des Musikerstandes, die Unmöglichkeit, bei weiterem Anwachsen der Unkosten noch Werke im größeren Stil aufzuführen, die Unmöglichkeit für viele Solisten, noch eigene Konzerte zu veranstalten, die Gemüter wachrütteln. Aus diesen drei Punkten: Abstand von der Vorkriegstradition, Beachtung und Förderung der nach Neuland Suchenden und soziale Not kann und muß der A. D. M.-V. Kraft und Antrieb zu neuem Leben, zu neuer für ganz Deutschland einflußreicher Bedeutung schöpfen. Einen Anlauf dazu — wohl in Vorausahnung und zur Abwehr einer starken Opposition — zeigte die Auswahl der aufgeführten Werke: Schönbergs Name hat programmatische Bedeutung; außerdem gab es eine Anzahl für die breite Oeffentlichkeit (außerhalb Berlins) meist noch unbekannter Namen wie Besch, Erdmann, Strüver, Kopsch, Grabner, Kiessig, Scherchen. Man bemühte sich also „im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung“, wenn auch noch mit einigen Hemmungen und Beklemmungen. (Der durch Nicodés Tod freigewordene, von der „Linken“ heißumworbene Sitz im Musikausschuß fiel bei der erzwungenen Wahl wieder an Ernst Böhe, der seit Nicodés Tod stellvertretend wirkte.)

Eine Reihe von Vorschlägen in sozialer Hinsicht konnte ein positives Resultat nicht zeitigen. Vielleicht liegt das daran, daß der A. D. M.-V. keine eigentliche Berufsorganisation darstellt und von den verschiedenen teilweise recht rührigen Berufsverbänden nicht als verbindende und zusammenfassende oberste Instanz anerkannt ist. Er müßte dafür vor allem auf eine viel breitere Basis gestellt werden, die allerdings wieder Geldmittel erforderte. Immerhin ist der Weg dazu durch die Einsetzung einer siebenköpfigen Kommission beschritten worden, die — auf den Vorschlag Paul Marsops hin gewählt — eine durchgreifende Statutenänderung bis zur nächstjährigen Generalversammlung ausarbeiten soll.

Ob damit nicht viel kostbare Zeit verloren wird, bleibe dahingestellt. Sicherlich befindet sich aber der A. D. M.-V. hier in einer schwierigen Lage, da sich eben die Berufsorganisationen nicht in ihre Geschäfte hineinreden lassen wollen. So muß man die Sorge um die nächste Zukunft diesen selbst überlassen. Einer Berufsgruppe, um derentwillen der Verein gegründet ist, hätte man sich aber doch recht energisch annehmen sollen: der Komponisten, die zu 98% mit ihren Werken kaum Notenpapier und Tinte verdienen. Gäbe es für den Verein keine Druckmittel auf die Verleger? Gäbe es keine Möglichkeit eines Verlages der im A. D. M.-V. zusammengeschlossenen Tonsetzer?

Fortschrittlicher Geist drang aus dem Ersuchen des Verbandes deutscher Männerchöre an die Tonsetzer, ihn mit neuer, guter Chorliteratur zu versorgen. Man will, so hieß es, los von der Liedertafelei, bat allerdings um Milde und Nachsicht, weil man wahrscheinlich doch ein heimliches Gruseln vor expressionistischen Männerchören hat. Die Generalversammlung erteilte ihren Segen, an den Komponisten liegt es, den ihrigen nun auszuschütten.

Den musikalischen Teil des Festes eröffnete Paul Gräners „Schirin und Gertraude“. Eine heitere Oper. Ernst Hardts ganz entzückendes, übermütiges heiteres Spiel vom Grafen von Gleichen und seinen beiden Frauen muß jeden bühnenehrgeizigen Musiker anziehen und anregen. Das funkelt und sprüht überall und ist wie gemacht zur Vertonung. Als Bühnenwerk hat das Stück leider einen Schönheitsfehler, einen dramatischen Knacks in der Mitte. Mit dem Abschluß des zweiten Aktes löst sich die Spannung der beiden ersten, ohne eine neue für den Fortgang zu schaffen; und nur allmählich entwickelt sich im späteren Verlauf Konfliktstoff, der aber, zur Bühnenwirkung zu wenig intensiv, den dramatischen Bogen nicht wieder zu spannen vermag. Die Handlung lebt hier nur von der allerdings köstlichen Situationskomik. Für die Oper ist diese Lücke in der dramatischen Durchführung besonders empfindlich, da der dritte Akt dadurch und durch die das Tempo verbreiternde Musik zu einem Intermezzo wird, das an Stelle des erforderlichen Höhepunktes steht. Aber trotzdem konnte Hardts famose Komödie dank ihren so prächtig und lustig geschauten Personen, dank ihren feingebauten, echt lustspielmäßigen Szenenfolgen von der Bühne herab interessieren. Auch dank der Musik Gräners?? Ich glaube, doch nur sehr zum Teil. Als Ganzes, als heitere Opernschöpfung hat sie mich enttäuscht. Die nach der Lektüre des Hardtschen Librettos genährte Hoffnung auf die Erstehung einer neuen, lebenskräftigen komischen Oper wurde nicht erfüllt. Dazu hängt dem Gränerschen Werk der schwere symphonische Orchestersatz des Musikdramas noch zu bleiern an den Füßen. Es steht stilistisch der neudeutschen Schule zu nahe, um die notwendige Leichtigkeit, Grazie und Durchsichtigkeit von Mozart und Nicolai her zu nehmen. Ist von Liebe die Rede, so schlägt einem das Pathos des „Tristan“ ans Ohr, erstere Momente der Handlung aber lösen hochdramatische Akzente aus! Es fehlt das Tempo, das elementare Lustspieltempo. Das setzt aber von vornherein ein Bekennen zu geschlossenen Formen voraus, zu denen der Text so vielfach und gut Gelegenheit gab, die aber Gräner noch zu wenig nützte; ausgeprägter nur in dem etwas zu elegischen „Wiegenlied“ (1. Akt), in der „pompösen“ Erzählung Husseins (3. Akt), in dem amüsanten Quintett: „Kam ein Mann aus Türkenland“ (3. Akt), und in einem Duett der beiden Frauen im 4. Akt. Die Gefahr für diese musikalisch konzentrierten Stellen liegt aber in dem Mangel ihrer Isolierung; sie sind in ein musikdramatisches Dauermelos gebettet, das einem den Atem verschlägt. Schade, daß Gräner das fürs Lustspiel unleidige musikdramatische Rezitativ, die unerfreuliche Unklarheit der „unendlichen“ Melodie nicht völlig beiseite schob und sich für eine klare Scheidung zwischen geschlossenem Musizieren (Nummer) und knappen, leichtverständlichen Rezitativ (Seccorezitativ oder auch Dialog) entschied. Seine Musik birgt, wenn sie auch weder melodisch noch harmonisch überraschend Neues bringt, eine Menge hübscher, feiner Einzelheiten, besonders instrumentaler Art. (Merkwürdig übrigens, daß von der Gegenüberstellung morgen- und abendländischer Musik als belebendes, kontrastierendes Element nur so wenig Gebrauch gemacht wird.) Das Komische bei ihm meidet billige, knallige Effekte; ein leiser, verträumter Humor breitet einen feinen Glanz besonders über den vierten Akt, der mir mit seiner reizenden Einleitung — nach einmaligem Hören — als der gelungenste und den Stil der heiteren Oper am besten treffende erschien. Die Aufführung war unter Kapellmeister Latzko gut vorbereitet, Ernst Hardt hatte einen geschmackvollen Rahmen geschaffen. Bemerkenswert unter den Solisten die Schirin der Anneliese von Normann: erwähnenswert die nicht gerade innige Vertrautheit der Sänger mit dem heiteren Stil, die sie bei jeder günstigen Gelegenheit ins hochdramatische Fahrwasser rutschen ließ; bedauernswert die humorlose, unbeholfene, jeder Komik bare Darstellung des Sir John Grafen von Gleichen.

Die Reihe der Orchesterwerke wurde mit einer Uraufführung der Ouvertüre „E. T. A. Hoffmann“ von Otto Besch eingeleitet. Ein sehr erfreuliches, unterhaltsames Werk, das vortrefflich klingt und durch phantasiereiche, fein kontrastierte Einfälle in originellen Orchesterfarben für sich gewinnt. Die Ouvertüre will keine Programmusik sein, sie hat auch glücklicherweise ein Programm nicht nötig, da sie von eigenen Ideen zu leben vermag. Besch ist sicher kein aufreizendes, loderndes, problemstarrendes Temperament, aber ein einfallsreicher, phantasievoller Musiker mit starkem Können, dessen weitere Werke (die Ouvertüre ist schon vor sieben Jahren geschrieben!) man freudig entgegensehen kann.

Die drei „Abendstimmungsbilder“: „Vor einer Burgruine“, „Herbstabend“, „Stimmen im Dunkel“ (drei Skizzen für großes Orchester Op. 21, Uraufführung) von Bruno Weigl schaden sich in ihrer Wirkung gegenseitig durch ihre zu gleichmäßige pastellene Farbengebung, die Aehnlichkeit der herbstlich-dämmerigen Stimmung. Ein lebhaftes, helles Bild zwischen den träumerischen, weichen lyrischen Stücken ist eine Lebensnotwendigkeit für das Werk, das als „Klang- und Farbenstudie“ hübsche, feinempfundene orchestrale Einfälle zeitigt, aber als Ganzes doch nicht allzu sehr fesselt. Am stärksten sprach der „Herbstabend“ für seinen Schöpfer, der hier im zweiten Teil tiefere Töne zum Schwingen bringt.

Die einsätzige Symphonie Eduard Erdmanns (Op. 10, D dur, Uraufführung) erregte Aufsehen und brachte dem jungen Komponisten einen großen und begründeten Erfolg. Was einen unmittelbar berührt, ist das starke Temperament, ist die gespannte Energie, mit der musiziert wird, ist der Drang zum Gestalten (erster Teil!), ist die Konzentriertheit und Wucht der Sprache, die nicht immer überzeugt, dafür aber packt und überwältigt. Der erste Teil ist der formell geschlossenere, der zweite der intensivere. Vieles ist bei Erdmann noch technisch unfertig und unausgeglichen, noch in Gärung, noch Problem. Es ist aber das Vorrecht der Jugend, mit kolossalen Mitteln zu arbeiten: hier ein Riesenorchester, das verschwenderisch gehandhabt wird. Noch fehlt fast völlig die Kunst der Instrumentalgruppierungen und die daraus resultierende Skala fein abgestufter Klangfarben. Die Mittel sind zuweilen fehl am Ort: eine Celesta, die nicht zu hören ist, gestopfte Trompeten, die die Gefahr komischer Wirkung heraufbeschwören und, um noch ein drastisches Beispiel zu nennen: der kulminierende Trommelwirbel im zweiten Teil, ein hilfloser Behelf, ein Eisklumpen aufs heiße Herz. — Einwendungen, die natürlich nichts gegen den inneren Wert des Werkes sagen. Man wird jedenfalls dem weiteren Schaffen Erdmanns größte Beachtung schenken müssen.

Das zweite Orchesterkonzert brachte zunächst zwei Reger-Schüler zu Worte: Hermann Grabner und Hermann Unger; beides lyrisch veranlagte Naturen, Grabner mehr nach der versonnenen, elegischen, Unger mehr nach der heiteren Seite hin. Grabners „Vorspiel für Orchester“ läßt seine kompositorische Eigenart und Begabung in den langsamen Teilen, besonders in dem prächtigen, melodisch großzügigen ersten Teil in Erscheinung treten, während dem schnellen Mittelteil der zwingende Impuls, die innere Steigerung fehlt.

Ungers „ländliche Szene“, Op. 24 (Morgenlied — Melancholie und Pastorale — Bauerntanz — Abendständchen), für kleines Orchester wendet sich bewußt zu einem kammermusikalischen Orchesterstil, der weniger Wert auf klangliche Reize und Effekte als auf eine lebensvolle Kontrapunktik legt. Dieser Schritt ist im Interesse zu erhoffender Nachahmungen sehr begrüßenswert. Nach der klanglichen Seite hin ließ die Aufführung einiges zu wünschen übrig, wenigstens kamen die Hauptstimmen in den Holzbläsern nicht immer solistisch heraus. Ich glaube, das lag einerseits an der Abspannung im Orchester, die sich im zweiten Orchesterkonzert fühlbar machte und andererseits an der vollen Besetzung, die durchaus nicht der eines Kammerorchesters entsprach. Ungers starke Seite ist eine frische, ungekünstelte melodische Erfindung, die sich am besten im „Morgenlied“ und in dem launigen „Bauerntanz“ (er erhielt Beifall auf „offener Szene“) zeigt.

Einen größeren Kontrast als der zwischen Ungers idyllischen, friedlich-heiteren Szenen und Schönbergs „Fünf Stücken für Orchester“, Op. 16 (mit den nachträglich beigefügten Titeln: „Vorgefühle — Vergangenes — Der wechselnde Akkord — Morgen am Traunsee — Peripetie“ — das obligate Rezitativ), kann kaum gedacht werden. Um es gleich zu sagen: mir fehlt jede Möglichkeit der Einfühlung in diese Musik, so sehr ich mich darum bemüht, so sehr ich Verständnis aus der Partitur und aus den Aufführungen zu erlangen versuchte. Es sei denn, ich betrachte die Stücke als eine Art musikalischer „Galgenlieder“, als — zweifellos köstliche — Parodien unserer musikalischen Exzentriks, zumal es mir noch unausgemacht scheint, ob nicht Schönberg ein Spötter ungeheueren Ausmaßes, ein gigantischer Spaßvogel ist. Doch da ihn seine Anhänger ernst nehmen, so muß ich es auch tun. Die zunächst äußere Wirkung der Fünf Orchesterstücke war für mein uneingeweiht-ungeweihtes Ohr die völlig verworrener, zum größten Teil unzusammenhängender Klangkomplexe von oft brutaler Grelle und Schärfe, von oft grotesk komischer Farbe und Linie. Einzig die Einleitung des zweiten Stückes erweckte die Erinnerung an musikalisches Geschehen. Alles andere war ein Wust von Tonklecksen und zur Unkenntlichkeit verwirrter Stimmen, die zweifellos eine Menge höchst eigenartiger und aparter Klangmischungen hervorbringen, aber dann eben nichts als Orchesterfarbenstudien sind. Die lineare Erfindung Schönbergs in dem Op. 16 ist äußerst dürftig. Die Erweiterung der engbrüstigen Melodiefetzen durch das Abspringen in die höhere oder tiefere Oktave inmitten einer Phrase — was nach den Worten des Joseph Rufer im Streite (Allgemeine Musikzeitung Nr. 23/24, 1920) „dem melodischen Bogen eine große Spannung gibt und die Intensität des musikalischen Ausdrucks ins Ungeahnte steigert“ — ist ein technischer Kniff, dessen b e w u ß t e, prinzipielle Anwendung zwar nicht weiter verwundert, aber doch zeigt, daß in dieser so gepriesenen expressionistischen Küche recht ausgiebig mit Wasser gekocht wird. Schwach wie die Melodik ist die Rhythmik. Sie ermangelt völlig des primären Einfalls, der treibenden Kraft; das rhythmische Interesse wird durch Komplikationen, Verschiebungen, Uebereinanderschiebungen, Taktwechsel gewonnen. Im Grunde genommen ist das Werk eine ganz äußerliche, formalistische Mache, die — unter der schützenden Decke einer unfaßbaren Harmonie und einer zähen Orchesterfarbe — in kleinlicher, motivischer Mosaikarbeit fortwurstelt. Eine Komposition durchgehend atonal zu behandeln, erscheint mir aber ästhetisch eben so anfechtbar und unhaltbar, wie etwa die durchgehende, ausschließliche Verwendung der Halbton- oder Ganztonskala in der Melodik.

Ein „Totentanz“ betiteltes Programmstück für Orchester von Georg Kiessig nach einem Gedicht von O. Wiener erwies sich als effektvolle, aber an der Oberfläche haftende, theatralisch aufgemachte Arbeit, die so unbekümmert wie unsensibel an dem Wesen des Gedichtes vorbeimusiziert.

Die Aufführung zweier Gesänge für Sopran mit Orchester von Nicodé waren ein Akt der Erinnerung an das kürzlich verstorbene Vorstandsmitglied. Elli Sendler (Stettin) hatte sich der nicht gerade starken Stücke anzunehmen. Warum man die zwei Gesänge für Bariton und Orchester Op. 27 von Walter Braunfels, die nicht nur nichts Neues, sondern gar nichts als eine Enttäuschung brachten, in das Programm eingereiht und damit einem Jüngeren den Platz versperrt hatte, bleibt das undurchdringliche Geheimnis des Musikausschusses. Ebenso die Wahl der sechs Lieder von Julius Kopsch „Musikus und Musika“, über deren Dürftigkeit sich bestimmt keiner der Herren auch nur einen Augenblick im Zweifel gewesen ist. Erfreulicher waren die sechs Lieder und Gesänge von Alfred Schattmann, die Ilse Helling-Rosenthal zusammen mit dem Komponisten zur Uraufführung brachte. Die Lieder sind sanglich und klangvoll geschrieben, entbehren aber doch einer starken, persönlichen Eigenart.

Im ersten Kammermusikkonzert kam ein Streichquartett in Es dur Op. 25 von Paul Strüver zur Uraufführung. Was für Strüver einnimmt, ist die Unbesorgtheit seines Musizierens, seine melodische Begabung und sein satztechnisches Können. Was befremdet, ist die harmonische Belanglosigkeit des Quartetts, die akademische Kühle des Variationenteiles, der Mangel an Schwung und innerer Kraft, das ständige Zurücksinken ins Versonnene auch im letzten schnellen Satz. Im ganzen ein Werk, das ein sicheres Urteil über die schöpferischen Fähigkeiten und Entwicklungsmöglichkeiten seines Verfassers noch nicht zuläßt. Das Quartett hob die „Kammermusikvereinigung des Deutschen Nationaltheaters“ aus der Taufe und spielte zum zweiten Bodo Wolfs E dur-Quartett. Vielleicht lag es an der nicht sehr aufregenden Wiedergabe des Werkes durch die zuungleichwertig zusammengesetzte Vereinigung, daß kein rechter Eindruck sich einstellte. Angenehm fließt der erste Satz hin, ohne indessen stärker zu berühren. Der zweite Satz krankt an thematischer Schwäche, der auch das Fugato nicht aufzuhelfen vermag. Am besten ist der langsame Variationensatz, in dem Wolf aus dem Herzen heraus musiziert und zum Mitgehen veranlaßt, während ihm der vierte Satz nicht so überzeugend gelang.

Als drittes Streichquartett Hermann Scherchens Op. 1: Der Erstling einer außerordentlich selbständigen, schöpferischen Begabung, der Ausfluß eines starken, ursprünglichen Temperamentes, einer kraftstrotzenden Energie. Als Op. 1 eine fabelhafte Leistung und Talentprobe. Im Satzbau und in der Satzordnung wohlweislich auf der klassischen Form fußend, könnte man ein Durchbrechen des Hergebrachten in dem eigenwilligen Konzertieren der ersten Violine im langsamen Satz erblicken. Der Impuls zu allem Musizieren entspringt bei Scherchen einer eminent-lebendigen, fast heftig sich äußernden rhythmischen Kraft, die sich in allen vier Sätzen gleich deutlich zeigt, die, vom ersten Satz ganz zu schweigen, das Scherzo durchjagt, das Seitenthema des langsamen Satzes strafft und dem Rondothema seinen emporschnellenden Schwung verleiht. Zu all dem steht Scherchen eine ausgiebige melodische Erfindungsgabe zur Seite und ein beträchtliches formales Können. Was dem Werk noch an Mängeln anhaftet, sind seine stilistische Unausgeglichenheit und sein Streben nach orchestralen Wirkungen, die doch außerhalb des Bereiches der Kammermusik liegen. Das Streichquartett der Neuen Musikgesellschaft in Berlin mit dem prächtigen Primgeiger Lambinon setzt sich mit hohem, leidenschaftlichen Eifer für das Werk ein und hatte sein redlich Anteil an dem großen Erfolg.

Als einziges Klavierwerk stand Joseph Haas' Sonate in a moll, Op. 46, auf dem Programm. Was nach Brahms in Sonaten geschaffen wurde, war meist klassizistische Nachtreterei, die sich an die äußere Form klammernd, innerlich völlig des Stiles, der Kraft entbehrte. So hörte die Sonate in der Moderne allmählich auf, die herrschende Ausdrucksform zu sein. Bis einer kam und neuen Wein in die alten Schläuche goß. Das tat aber in überraschender Vollkommenheit Joseph Haas, der die Sonate nicht nur in ihrer äußeren Form neu belebte, sondern der vor allem ihr inneres Format, ihren Stil traf, bei aller Veränderung der musikalischen Sprache. Dieses Klavierwerk war nicht nur das stärkste, schöpferische Werk des Musikfestes, sondern zugleich in seiner zielbewußten, harmonischen Fortschrittlichkeit das modernste. In ihm paart sich urwüchsiges rhythmisches Grundempfinden, originelle Melodik und eine eigenwillige, selbständige Harmonik zu einem einheitlichen Ganzen, das von überlegenem Können zu einem lebensvollen musikalischen Organismus aufgebaut wird. Dabei hat jeder Satz seine scharf ausgeprägte Physiognomie: eine leidenschaftliche Aufgewühltheit im ersten Satz, das phantastische Huschen und Poltern des Scherzo, die Versonnenheit, Verträumtheit des dritten Satzes und endlich der grandiose Schwung im Schlußrondo.

Max Pauer brachte die Sonate, die ihm gewidmet ist, unter Einsetzung seines ganzen überlegenen musikalischen und technischen Könnens in kongenialer Erfassung zum ersten Erklingen. Er erspielte sich und Haas damit sehr großen Erfolg und herzlichen Beifall.

Möge es ein gutes Omen sein, das die eigentliche Konzertreihe mit zwei so starken in die Zukunft weisenden Werken schloß: der mächtigen, vollendeten Klaviersonate Haas' und dem vielverheißenden Quartett Scherchens. Das Tonkünstlerfest beschloß eine Liszt-Gedächtnisfeier, die Joseph Pembaur mit dem „Totentanz“ für Klavier und Orchester reichen Beifall brachte, die sich aber zum Schluß zu einer mächtigen und ungemein herzlichen Kundgebung für Peter Raabe gestaltete, der mit fabelhafter Energie, mit bewundernswerter Elastizität und mit glänzendem künstlerischen Gelingen des Jubiläumsfestes musikalischer Leiter gewesen ist.

Musikbriefe

Altenburg (1919/20). In den Großstädten ist man im allgemeinen geneigt, über Kunst- und Musikpflege in der „Provinz" hochmütig die Nase zu rümpfen. Aber abgesehen davon, daß es dort Bühnen genug gibt, die für Höherbildung des Geschmacks gar nicht ernstlich in Frage kommen und sich vielmehr damit begnügen, den blödesten Kitsch zu Hunderten von Aufführungen zu bringen, steht es doch für jeden, der sehen will, außer allem Zweifel, daß gar mancher um Anerkennung ringende Autor erst in Klein- und Mittelstädten entdeckt und gefördert worden ist. Auch für Sänger und Musiker bieten die kleineren Verhältnisse nicht zu unterschätzende Vorteile. So sind die kleinen Opernbühnen oft das Sprungbrett für weitergehende künstlerische Betätigung an bedeutungsvollerem Platze, weil sie mit ihrem vielseitigeren, stets wechselnden Spielplan schon den Anfänger in der Kunst vor Aufgaben stellen, zu denen er im größeren Verbande, wo die „großen Kanonen" fest in der Gunst des Publikums stehen, nur sehr selten kommen kann. Zu beiden Behauptungen bietet die Geschichte unseres jetzt abgelaufenen Musikjahres lehrreiche Beispiele. Unser Landestheater brachte in vorbildlicher Weise die Oper „Salambo" von Lukas Böttcher zur Uraufführung. Gleichzeitig hatte Kirchenmusikdirektor Paul Börner desselben Komponisten „Gottesminnelied" dargeboten, nachdem er im Herbst einen Abend dem hoffnungsvollen kirchlichen Schaffen von Paul Geilsdorf (Chemnitz) gewidmet hatte. An der Spitze unserer ausübenden Künstler von Rang nenne ich den deutsch-ungarischen Kapellmeister Eugen Szenkár, dessen außerordentliche Fähigkeiten die Mannheimer Presse anläßlich seines dortigen Probedirigierens einmütig anerkannte. Er ist der geborene Orchesterdirigent, von dem man sicher noch mehr hören wird. Obwohl sich die Verhandlungen mit Mannheim zerschlugen, wurden ihm andere glänzende Angebote gemacht. Er wird zunächst einem Rufe an das deutsche Theater in Brünn Folge leisten. Ihm danken wir im vergangenen Winter vor allem die durchgeistigte Darbietung der pathetischen Symphonien von Tschaikowsky, der Romantischen (Nr. 4) von Bruckner und der freundlichen D dur von Brahms neben Tasso von Liszt und Don Juan von Strauß. Seine Absicht, die schwierige Sinfonietta von Karg-Elert und jetzt zum Abschied die 4. und 5. Symphonie von Mahler vorzuführen, scheiterte leider an dem auch anderwärts beklagten Widerstand des Orchesters. Mit der Singakademie brachte er die „heilige Elisabeth" seines Landsmannes Franz Liszt heraus. Unter seiner Führung begann die diesjährige Opernspielzeit mit einer von heißem Empfinden getragenen „Tristan"-Aufführung und endete mit dem vollständigen „Ring". Sein Nachfolger wird Klaus Nettstraeter, bisher am Regensburger Stadttheater. Hoffentlich wird dessen Tätigkeit nicht auch durch so viel häßliche Quertreibereien gelähmt, wie sie dem nun scheidenden Szenkár zuteil wurden. Daß die obengenannten Wagner-Werke in vorbildlicher Weise mit eigenen Kräften möglich waren, verdanken wir einmal Paul Papsdorf, einem Heldentenor von außerordentlicher Gestaltungskraft, der jetzt einem ehrenvollen Rufe an das Charlottenburger Opernhaus folgt, und zum andern Bella Fortner-Halbaerth, die bei uns mit glänzendem Erfolge zum Fache der „Hochdramatischen" überging und nun an das Breslauer Stadttheater verpflichtet wurde. Ferner verläßt uns mit Ablauf dieser Spielzeit der ausgezeichnete Bassist Emil Fischer, um an das Nationaltheater nach Weimar zu gehen, und Sigmund Matuszewski, der als Ritter vom hohen C und D in weiten Kreisen berechtigtes Aufsehen erregen wird. Die zunehmende Verarmung Deutschlands und die dadurch notwendige Erhöhung aller Bezüge zwingen auch unser Theater zu wesentlichen Einschränkungen, die natürlich auf Kosten der großen Musikdramen gehen. Sogar die Beibehaltung von Spieloper und Operette erforderte beträchtliche Zuschüsse, die durch ein besonderes Stiftungskapital vor der nunmehr vollzogenen Vereinigung Thüringens sichergestellt wurden. Sonst liegt die Gefahr vor, daß unsere ehemaligen kleinen Residenzen, die immerhin beachtenswerte Kunstpflege getrieben haben, zu bedeutungslosen Landstädtchen herabsinken. Für die nächste Opernspielzeit bleiben uns wenigstens Eugenie Burkhardt als dramatische Sängerin, Kammersängerin Helene v. Neudegg als tüchtige Altistin, der lyrische Tenor Themy Georgi, ein geborener Grieche, und der gewandte Tenorbuffo Kurt Widmann erhalten. Die Kammermusik fand ihre Pflegstätte in dem wiedererstandenen Musikverein, dessen Veranstaltungen erfreulicherweise recht gut besucht waren. Konzertmeister Max Ladscheck als Primgeiger und Hans Meyer auf der Ritterbratsche waren im Vereine mit dem geschmackvollen Klavierspieler Karl Hahn, der zugleich die künstlerische Leitung führte, seine festen Stützen. Auch das Leipziger Gewandhaus-Quartett Wollgandt-Klengel bekamen wir dort zu hören. Der Männergesangverein bot neben Siegels „Apostatenmarsch" in vorzüglicher Weise unter Musikdirektor Landmanns Führung Brahms' „Rinaldo" mit Paul Papsdorf und „Rhapsodie" mit Paula Werner-Jensen als Solisten, dazu von Karl Bleyle „Ein Harfenklang" und „An den Mistral". Unser städtisches Orchester organisierte sich neu auf genossenschaftlicher Grundlage und wählte einstimmig den bisherigen Militärkapellmeister Ernst Herrmann (Mainz) zu seinem Leiter, der mit großem Erfolge in Anrechtskonzerten und sonntäglichen Morgenfeiern die Werke unserer Meister mit strengem Ausschlusse aller seichten Ware volkstümlich zu machen suchte. Zur Förderung des Musikverständnisses und zur Pflege guter Hausmusik wurden endlich vom Unterzeichneten im Rahmen der Volkshochschule einführende Vorträge zu bedeutungsvollen Werken gehalten und eine Orchestergemeinschaft gegründet, in der sich bereits Gruppen zum Duo-, Trio- und Quartettspiel gebildet haben. So hoffen wir, durch rege Mitarbeit aller musikliebenden Kreise auch weiterhin unser musikalisches Leben auf anständiger Höhe erhalten zu können. Karl Gabler.

*

Dresden. (Der Dresdner Kreuzchor in Schweden.) Der Dresdner Kreuzchor hat seine von größtem Erfolge begleitete Schwedische Konzertreise soeben beendet. Er veranstaltete unter Professor Richter fünf Konzerte in Stockholm, Upsala und Malmö. Das erste war ein Bach-Kantatenabend mit dem Stockholmer Nikisch-Orchester, das Schlußkonzert eine weltliche a cappella-Aufführung im „Auditorium". Nach den Stockholmer Kritiken glich die Reise der Dresdner Kruzianer beinahe einem Triumphzuge. Den Aufführungen wohnten die markantesten Persönlichkeiten Schwedens bei, unter ihnen Sven Hedin, dann der Bach-Forscher Alb. Schweitzer und viele andere. Es gab — selbst in der Kirche — Lorbeerkränze und Blumen. Die Kruzianer wurden in könial. Automobilen abgeholt, die Königin schickte ein Handschreiben. Publikum und Presse überboten sich in Enthusiasmus. Die Zeitung „Dagens Nyheter" schreibt: „Man wurde von den Gesängen dieses Chores derartig begeistert und von dieser Kunstleistung derartig erhoben, daß man vollständig dem Alltage entrückt wurde. Man fühlte eine Befreiung von aller Erdenschwere, was das Ganze wie eine prophetische, göttliche Verkündigung erscheinen ließ. Der Dresdner Kreuzchor ist der gleichen Begeisterung würdig wie der Berliner Domchor; er ist dieser vollkommen würdig!" — „Stockholms Dagbladet": „Einen stolzeren Gruß aus dem unglücklichen Deutschland konnte man sich kaum denken! Die klaren jungen Stimmen gaben die Vorstellung von tönenden Feuerzungen!" — „Dagens Nyheter": „Der Kreuzchor vermittelte uns in diesen Konzerten die Bekanntschaft mit einer alten, noch lebenden typisch deutschen Kulturwelt, die in einstmaliger Zeit der Menschheit ewige Schätze geschenkt hat, einer Welt, aus der man mehr Material holt für die Zukunftsarbeit des Weltenbaues, als alle die amusischen Bauherren zu ahnen vermögen". In den Kirchen-Aufführungen wirkte der blinde Dresdner Orgelvirtuose Bernhard Pfannstiehl mit, dessen abgeklärte Kunst lebhafteste Bewunderung hervorrief. Pfannstiehl gab auch einen eigenen historischen Orgelabend. Im weltlichen Konzerte kannte die Begeisterung des Publikums kaum Grenzen. Otto Richter wurde vierzehnmal gerufen. Auch der Chor mußte immer wieder erscheinen, desgleichen der jugendliche Chorpräfekt Heinr. Bergzog, der als Pianist starke Erfolge erzielte. In Upsala sangen die Kruzianer außer im Konzert auch im Dom-Festgottesdienst. Das riesige Gotteshaus füllte ein erlesenes Publikum, selbst aus Gotenburg waren Hörer erschienen. Der kunstsinnige protestantische Erzbischof, Prof. DDr. Söderblom, hielt nach dem Konzert an den Kreuz-Chor eine begeisterte Ansprache und lud denselben zu sich ein. Es folgten auch Einladungen zum Minister, dem Prinzen zu Wied u. a. Die Abreise der Sänger gestaltete sich zu einer enthusiastischen Kundgebung. Die Kruzianer wurden mit Blumen überschüttet. Die Schweden sangen „Deutschland, Deutschland über alles!", ein Engländer spendete für den Chor eine namhafte Summe, da er durch dessen Gesang zum Deutschenfreunde geworden sei! M. F.

*

München. (Orchester- und Chorkonzerte.) Zum ersten Male dirigierte im vergangenen Winter die zwölf Abonnementskonzerte des Konzertvereins Hans Pfitzner. Obwohl die künstlerischen Neigungen des Dirigenten Pfitzner vor allem den großen Meistern der Klassik und Romantik gehören, pflegte Pfitzner mit sachlicher Hingebung doch auch zeitgenössische Kunst; selbst solche Werke, zu denen er kein inneres Verhältnis finden kann. Am wertvollsten und anregendsten erschienen die Abende, an denen Pfitzner auch als Dirigent Genialitätszüge offenbarte. Die zwingende Macht seiner künstlerischen Persönlichkeit, die Stärke der Einfühlung und die kongeniale Auffassung gestalten insbesondere die Ausführung solcher Werke zu einem wahrhaften künstlerischen Erlebnis, die der Musiker Pfitzner aus ganzem Herzen liebt. Seien es auch bekannte und oft gehörte Werke: unter Pfitzners Leitung gewinnen sie überraschende neue Züge und aufhellende Lichter. Die Programme der Abonnementskonzerte des Konzertvereins brachten auch einiges wenigstens für München Neue: Max Regers Uebertragung seiner zweiklavierigen Beethoven-Variationen für Orchester (die mir in der Urgestalt lieber sind); den symphonischen Prolog zu Hugo von Hofmannsthals „Der Tor und der Tod" von August Reuß (Op. 10), ein hübsch klingendes, klar und gut gearbeitetes, unter den Einflüssen Liszts, Straußens und der „Münchner Schule" stehendes Stück; Hermann Hans Wetzlers farbige, unterhaltsame und wirkungsvolle Konzert-Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt"; die epigonenhafte, von Brahms abgeleitete Symphonie in G dur Op. 22 von Ewald Straesser; die reizend frische und musikantische Suite in G dur von Hermann Zilcher, ein Jugendwerk des Komponisten; die Variationen (nebst Rondo) über ein altdeutsches Volkslied Op. 45 von Joseph Haas, feingliedrige Miniaturen, bestechend auch durch originelle Züge der Instrumentationstechnik, die die einzelnen Klanggruppen sozusagen in dialogischer Manier behandelt; den Gesang Ariels (nach Shakespeares „Sturm") von Walter Braunfels (Op. 14), bei aller Kürze ein Stück voll musikalisch feingefühlter Stimmung und von empfundenstem Orchesterkolorit; Notturno und Scherzo (Op 30) von Volkmar Andreae, zwei farbige Stücke, von denen das erste in seiner Stimmungsmalerei deutlich von den modernen Franzosen

beeinflußt erscheint, das zweite dagegen durch sein rhythmisches Brio fesselt; Friedrich Hegars Konzert für Violoncello und Orchester, von seinem hier wirkenden Sohne Johannes mit ausgezeichnetem Können vorgetragen, das Werk einer reifen, abgeklärten Meisterschaft, die innerlich jung geblieben ist; Hugo Kauns Symphonie in e moll Op. 96 brachte es bei der Unpersönlichkeit seiner Tonsprache zu keinem stärkeren Eindruck. Die Serie der Abonnementskonzerte beschloß Pfitzner mit einer nicht gerade überwältigenden Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens. Wir wissen heute, daß Hans Pfitzner im nächsten Winter die Abonnementskonzerte nicht mehr (oder doch nur einen kleinen Teil) dirigieren wird. Schon hört man — unter Berufung auf ein übles Kapitel der Lokalgeschichte des künstlerischen München — klagen, daß es München wieder einmal nicht verstanden habe, eine überragende künstlerische Persönlichkeit dauernd in ihren Mauern festzuhalten. Es ist aber möglich, daß Pfitzner, der inzwischen Koburger Generalmusikdirektor geworden ist, anderen künstlerischen Plänen nachdenkt. Wir sind in der Erwartung des neuen, in München aber wohlbekannten und hochgeschätzten Mannes, von dessen bedeutender künstlerischer Kraft wir uns viel versprechen. Es ist Siegmund von Hausegger, der Hamburg verläßt, um als Nachfolger Bußmeyers die Direktion der vormals Königlichen Akademie der Tonkunst zu übernehmen und sich als Erster Dirigent an die Spitze des Konzertvereinsorchesters zu stellen. Auch die Akademie hat einen neuen, auffrischenden Geist, eine neue, durchgreifende Organisation recht sehr nötig. In diesem Zusammenhang sei auch daneben mitgeteilt, daß H. Wolfgang v. Waltershausen vor kurzem zum stellvertretenden Direktor und als Lehrer für Operndramaturgie und Musikwissenschaften an die Akademie berufen wurde. München wird somit das erste Konservatorium haben, das ein Lehrfach für Operndramaturgie unterhält. — Den hochwichtigen Posten des Dirigenten der Volkssymphoniekonzerte wird auch im nächsten Winter Hofkapellmeister Hofrat Rudolf Groß einnehmen, ein tüchtiger Routinier, aber nicht die künstlerische Persönlichkeit für diesen Posten, den vor Jahren Leute wie Siegmund von Hausegger und Peter Raabe inne hatten. Groß, dessen Wahl im vorigen Jahre hinter „verschlossenen Türen" vorgenommen wurde, zeigte in der Aufstellung der Programme Geschick und Einsicht. Er berücksichtigte auch Münchener Komponisten: Franz Lachner, Felix vom Rath, Adolf Sandberger (symphonischer Prolog Riccio), Georg Stoeber (symphonische Variationen), Joseph Schmid (Serenade für elf Blasinstrumente Op. 47) und Karl Pottgießer (symphonischer Prolog zu Hebbels Gyges und sein Ring). Auch eine klang- und sangselige Symphonie (in D dur) des Berliners Ferdinand Hummel führte er hier zum ersten Male auf. — Die Abonnementskonzerte der Musikalischen Akademie unter Bruno Walter vermittelten die Bekanntschaft mit Arnold Schönbergs Gurreliedern und einem bedeutenden Werke Walter Braunfelsens: den Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz. Die Variationen von Braunfels sind ein eminent musikalisches, glänzend gekonntes und in manchen Zügen geniales Werk. Schönbergs Gurrelieder, eine Dirigentenleistung ersten Ranges Bruno Walters, gehen mit ihren klanglichen Entladungen und Raffinements schmeichlerisch ins Ohr; sie zeigen alles Positive und noch mehr fast Negative einer Kunstrichtung, von der sich Schönberg selbst längst distanziert hat, um zu den radikalsten Verneinern überzugehen. Die Gurrelieder sind ein glänzendes, verführerisches Werk, ein üppiger Klanggarten. In Beziehung auf echtes und starkes Ethos aber geradezu eine Nullität. Außer diesen Werken brachte Bruno Walter die Symphonie in f moll von E. N. v. Reznicek, Gustav Mahlers Erste, Beethovens Neunte (im Verein mit dem Lehrergesangverein), Verdis Requiem und Bachs Matthäus-Passion. — Die Konzertgesellschaft für Chorgesang (unter Schwickerath) trat mit Haydns Jahreszeiten, Bachs h moll-Messe und Otto Taubmanns Deutscher Messe hervor. Taubmanns Messe, die für München neu war, ließ trotz dem imponierenden Können, das ohne Zweifel aus ihr spricht, und trotz den wenigen, stärker gefühlten und erfindungsreicheren Partien ziemlich kühl. — Auch der Münchener Bach-Verein (unter Dr. Ludwig Landshoff) regte sich künstlerisch kräftig. Er führte von Bach Kantaten, Motetten und das Weihnachts-Oratorium und (eine künstlerische Tat!) Händels weltliches Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" auf. — Tüchtig musiziert wurde auch von einigen anderen aufstrebenden Vereinigungen: vom Münchener Sängerbund (Eduard Zengerle), dem Liederhort (Jos. Schmid), der Bürgersänger-Zunft (Richard Trunk), dem Neuen Orchesterverein (Dilettanten unter Dr. Wolfgang Bülau), dem Palestrina-Verein (Gottfried Rüdinger) und dem Münchener Volkschor (Georg Frey). — Die von der Konzertgesellschaft Endeka veranstaltete, von Heinrich Laber (Gera) geleitete Aufführung von Wilhelm Maukes großer Chor-Symphonie „Das Gold" trug dem Komponisten lebhaften Erfolg und warme Anerkennung ein. — Orchesterkonzerte gab auch eine Schar junger Dirigenten: Helmut Kellermann, Hans Winter (mit der ersten Aufführung von Desiré Thomassins fesselnd charaktervoller a moll-Symphonie), Fr. Gleitsmann-Wolf, Dr. Max Neuhaus, Werner von Bülow, Richard Zöllner (auch als Komponist), Stefan Strasser, Karl Friderich, Frieder S. Weißmann und F. C. Adler (u. a. mit neuen Werken von Anton Beer-Walbrunn und einem Klavierkonzert von Glasunow). Von auswärtigen Dirigenten waren Peter Raabe, Willi van Hoogstraten und Eugen Papst dem Münchener Publikum längst bekannt. Etwas enttäuscht hat Felix Wolfes (Halle), vielleicht auch deshalb, weil man dem ersten Auftreten dieses von Pfitzner warm empfohlenen Dirigenten mit gespannten Erwartungen entgegensah, die aber nicht ganz erfüllt wurden.

Richard Würz.

Kunst und Künstler

— Am 2.—4. Juli wird Frau Max Reger nach einjähriger Pause wiederum ein Reger-Fest, das dritte, geben. Zur Aufführung kommen: Chöre, Kammermusik, Orgelwerke, Klavierstücke, Lieder u. a. Als Mitwirkende wurden gewonnen: Frau Fracema Brügelmann, Adolf und Fritz Busch, Paul Grümmer, Jos. Pembaur, Alf. Sittard, Phil. Dreisbach, das Busch-Quartett, der Philharm. Chor von Jena und der Jenaer Männergesangverein. Der Schriftleiter der „Neuen Musik-Zeitung", Prof. Dr. W. Nagel, wird über Reger sprechen. Vor den Darbietungen wird das von Frau Reger und Universitäts-Musikdirektor Volkmann begründete Reger-Archiv eingeweiht werden.

— Der Danziger Musikschriftsteller Hugo Socnik arbeitet im Auftrage des Verlags Schuster & Löffler an einer großen Reger-Biographie. Er bittet alle, die biographisch nutzbares Material besitzen, seien es Konzertprogramme, Kritiken, insbesondere aber Manuskripte und Briefe, ihm davon an seine Adresse: Danzig, Sandgrube 28 a, Mitteilung zu machen, damit ein möglichst umfassendes Bild des Wirkens und Schaffens Regers gegeben werden könne.

— In Danzig hat sich auf Anregung des Musikkritikers Hugo Socnik eine Philharmonische Gesellschaft gegründet. Sie veranstaltet im nächsten Winter sechs große Symphoniekonzerte mit Solisten unter Leitung von Henry Prins.

— Vom Württ. Konservatorium für Musik in Stuttgart geht uns die folgende Mitteilung zu: Auf Beschluß des Lehrersenats wurde bald nach dem Erscheinen der „Musikalischen Rhythmik und Metrik" (nebst „Aufgabenbuch" und „Schlüssel" dazu) von Theodor Wiehmayer, einem Mitgliede unseres Lehrerkollegiums, das neue, wichtige Lehrfach in den Unterrichtsplan unserer Anstalt und in die Prüfungsordnung für den Lehrberuf aufgenommen. Wir sind nunmehr in der Lage, die Ergebnisse der von Prof. Wiehmayer eingerichteten und geleiteten Kurse, die bisher von insgesamt etwa 150 Schülern besucht wurden, einer weiteren Oeffentlichkeit zu unterbreiten: Der Erfolg ist in jeder Hinsicht hochbefriedigend. Es wurde mit Fleiß und Begeisterung für die neue Lehre gearbeitet; Einblicke in das Schaffen der Meister und in den formalen Aufbau der Tonkunst wurden gewonnen, wie sie vor dem Erscheinen der von der gesamten Fachwelt anerkannten, bahnbrechenden Forschungen Wiehmayers nicht vermittelt werden konnten. Die Erfahrungen befestigen unsere Ueberzeugung, daß sein System die Grundlagen der musikalischen Vortragslehre wesentlich erweitern wird und daß der Verfasser dazu berufen ist, mit seinem Werke eine erzieherische Aufgabe von hoher Bedeutung bei der Heranbildung unseres künstlerischen Nachwuchses zu erfüllen. Wie wir hören, ist die neue Lehre auch an den Musikbildungsanstalten in Graz (Dr. v. Mojsisovics), Essen (Prof. Ludwig Riemann) und Heilbronn (Dr. Holle) eingeführt worden.

— Die Wiedergabe von Schönbergs 5 Orchesterstücken Op. 16 durch den Bund für neue Tonkunst in Königsberg ist dadurch gefährdet worden, daß Prof. W. Sieben die Leitung ablehnte und Kapellmeister Renz, der an seine Stelle trat, mit dem Orchester vor der Aufführung seine dem Werke nicht freundliche Stellung in der Presse zum Ausdrucke brachte. — Wir gestehen, aus dieser Mitteilung nicht recht klug zu werden. Daß der Bund für neue Tonkunst Schönberg nicht ausschließen konnte, ist doch von vornherein klar gewesen. Uebrigens muß die Pressenachricht wie eine ausgezeichnete Reklame gewirkt haben.

— Der Wettbewerb sächsischer Komponisten ist ergebnislos verlaufen. Von 21 eingegangenen Werken ist keines zur Aufführung ausgewählt worden, und keinem ist ein Preis zuerkannt. Die Preise sind deshalb für nächstes Jahr zurückgestellt worden.

— Die erst im vergangenen Jahr geschaffene Schwarzburger Landeskapelle in Rudolstadt hat, trotzdem sie erhebliche staatliche Zuschüsse erhält, derart mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, daß ihre Auflösung beabsichtigt wird. Ebenso ist das Loh-Orchester in Sondershausen ernstlich bedroht, wie gemeldet wird.

— Der Hans-Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst hat, wie in seiner Hauptversammlung in München berichtet wurde, je ein Konzert in München und in Berlin gegeben; weitere Veranstaltungen wurden durch die Rätewirtschaft gehemmt, die es auch nicht dazu kommen ließ, den fünfzigsten Geburtstag des Meisters in angemessener Form zu begehen. Es wurde dem Bedauern Ausdruck gegeben, daß Pfitzner nach seinem Ausscheiden aus dem Konzertverein nicht eine angemessene Stellung in München geboten werden konnte. Pfitzner hat nun einen Ruf als Leiter der Meisterschule für musikalische Kompositionen an der Akademie der Tonkunst nach Berlin erhalten. Zur Vergrößerung des Vereins sind Werbevorträge in Aussicht genommen. Prof. Dr. Walter Courvoisier wurde zum zweiten Vorsitzenden und Dr. Erwin Kroll in den Vorstand gewählt. Auch Prof. P. N. Coßmann ist in den Vorstand eingetreten.

— Die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek erwarb von Herrn Joseph Seiling in München eine wertvolle Musik-Kriegssammlung, die alle wichtigen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel über die Musik und den Weltkrieg enthält.

— Der Berliner Tonkünstlerverein wird im kommenden Winter mehrere Konzerte mit zeitgenössischen Werken veranstalten. Die deutschen Tonsetzer werden zur Einreichung neuer Werke eingeladen, die bis zum 1. August zu geschehen hat. Dem Richterkollegium gehören außer dem Vorsitzenden Arnold Ebel namhafte Berliner Tonkünstler

wie Leo Blech, Paul Ertel, Hugo Kaun, Wilhelm Klatte, Fr. E. Koch, E. N. v. Reznicek, Georg Schumann, Heinz Tiessen und Kurt Schubert an. Die Aufführung der ausgewählten Werke soll in erster Linie den wirtschaftlich schwächeren, aber künstlerisch beachtenswert und fortschrittlich schaffenden Tonsetzern dienen.

— Dem größten Kirchenmusiker aller Zeiten zu Ehren und der Nachwelt zum bleibenden Gedächtnis wurde während des 21. Westfälischen Kirchengesangtages in der Pauluskirche zu Hamm ein Bach-Fenster eingeweiht. Es zeigt im Mittelfeld Johann Sebastian Bach an der Orgel. Auf den Seitenteilen wurden sein Weihnachtsoratorium und die Matthäuspassion versinnbildlicht. M. V.

— Der in Zürich tagende Schweizerische Tonkünstlerverein hat zur Frage des Urheberrechtes eine Resolution angenommen, in der die eidgenössischen Räte ersucht werden, das Aufführungsrecht an musikalischen, dramatischen und musikalisch-dramatischen Werken nach dem Grundsatze der Vertragsfreiheit zwischen Autor und Aufführenden zu regeln, da jeder andere Lösungsversuch mit dem eigentlichen Zwecke eines Urheberrechtes und besonders einem wirklichen Schutze der Werke der Literatur und Kunst unvereinbar sei.

— Die Neuyorker Philharmonische Gesellschaft kündigt ein großes Beethoven-Fest unter Joseph Stranskys Leitung für den Monat Dezember an.

— Am 28. Mai feierte Wally Schauseil, die „rheinische Nachtigall", die seit ihrer Wirksamkeit am Kölner Konservatorium in Düsseldorf, ihrer Vaterstadt, als hochangesehene Gesangspädagogin lebt, ihren 60. Geburtstag.

— Joseph Haas hat zwei Liederzyklen beendet: „Lieder des Glücks" nach Texten von Ad. Metz und „Heimliche Lieder der Nacht" nach Worten verschiedener Dichter.

— Paul Ertel hat während des Krieges eine Oper „Gudrun" (Text von Horwitz) vollendet. Gegenwärtig komponiert er die Oper „Die heilige Agathe" (Text von Olga Rust, 3 Akte nebst Vor- und Nachspiel).

— Paul Graeners Op. 52, Vier Lieder nach Texten von Dehmel, Dauthendey und Wildgans erscheinen demnächst im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin W. 8.

— Der Schreker-Schüler A. Haba hat ein Streichquartett in Vierteltönen geschrieben.

— Hermann Suters Symphonie Op. 17 in d moll, die im Leipziger Gewandhaus beim Schweizer Musikfest und in einer Reihe deutscher und schweizerischer Städte und in Amsterdam mit großem Erfolge gespielt wurde, erscheint im Verlag von Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

— In Weimar strebt man an, zum Ersten Kapellmeister des Nationaltheaters als Nachfolger des nach Aachen berufenen Peter Raabe den Komponisten und Dirigenten Paul Graener, den Nachfolger auf Regers Lehrstuhl in Leipzig, zu gewinnen.

— Hans Pfitzner hat eine Meisterklasse für Komposition an der Berliner Hochschule für Musik übernommen. (Hm! Schreker und Pfitzner — wie lange wird da ein einträchtiges Beieinander—wohnen und Miteinander—arbeiten möglich sein?) Ob Max Pauer dem an ihn ergangenen Rufe nach Berlin als erster Klavierlehrer an der Hochschule folgen wird, ist immer noch zweifelhaft: Stuttgart macht große Anstrengungen, sich den Künstler zu erhalten, da seinem Konservatorium durch Pauers Weggang schwere Schädigung droht.

— Für den Mannheimer Intendantenposten wird der Bochumer Direktor Dr. Saladin Schmitt genannt. Es wird auch erwogen, die Intendanz in einen Opern- und Schauspielleiter zu teilen; in diesem Falle kämen Paul Bekker als Operndirektor, der nach Berlin verpflichtete Oberregisseur Dr. Wendhausen als Schauspieldirektor in Betracht.

— Robert Pollak wurde an die Stelle Franz Ondriceks zur Leitung der Violinmeisterklasse an das Neue Wiener Konservatorium berufen.

— Prof. Hans Koeßler, der Lehrer fast aller lebenden ungarischen Komponisten von Bedeutung, ist als Leiter einer Meisterschule für Komposition an die Musikakademie nach Budapest berufen worden. Er hat von 1882 ab als Orgellehrer und dann bis 1908 als Nachfolger Robert Volkmanns den Theorieunterricht in Budapest geleitet.

— Der Geiger Jani Szanto in München hat ein Streichquartett mit Anton Reichel (zweite Violine), Max Schöpper (Bratsche) und Otto Bogner (Violoncello) gebildet.

— Der deutsche Generaldirektor der chilenischen Militärmusik Friedrich Stoeber schied nach 30jähriger Tätigkeit aus seinem Amte aus.

— Dr. G. Schünemann hat den an ihn ergangenen Ruf nach Heidelberg als Nachfolger Wolfrums abgelehnt.

— Ludwig Scheyder (Königsberg) ist als Kapellmeister und Chordirektor an das Hamburger Stadttheater verpflichtet worden.

— Für den Posten des Frankfurter Operndirektors ist u. a. auch Otto Heß (München) in Aussicht genommen.

— Die Dresdener Staatsoper hat den Vertrag mit der dramatischen Sängerin Helena Forti nicht mehr erneuert. Die Künstlerin geht zu einem längeren Sommergastspiel nach Italien.

— Max Bruch ist schwer erkrankt. Der Zustand des 82jährigen Komponisten gibt zu ernstlichen Besorgnissen Anlaß.

— Die Kammersängerin Erna Denera hat die Intendanz der Berliner Staatsoper um Lösung ihres Vertrages gebeten, um eine längere Gastspieltournee unternehmen zu können.

— Zum ersten Vorsitzenden des Kölner Tonkünstlervereins ist an Stelle des kürzlich verstorbenen Dr. O. Neitzel der Musikschriftsteller Karl Wolff gewählt worden.

— Friedrich Rein, der ausgezeichnete Münchener Dirigent, steht nach einer Meldung der Direktion der Königsberger Symphoniekonzerte auf der Kandidatenliste für die Nachfolge von Prof. Wilhelm Sieben.

— Dr. Fr. Noack wurde die venia legendi für Musikwissenschaft und Redekunst an der Technischen Hochschule zu Darmstadt erteilt.

— Franz Mikorey hat mit der Staatsoper in Helsingfors, an der er seit einem Jahr als Erster Kapellmeister wirkt, einen neuen Vertrag für die nächste Spielzeit abgeschlossen. „Meistersinger", „Tristan" und „Walküre" sollen dort unter seiner Leitung zur Erstaufführung gelangen.

— Professor Heinrich Laber, Leiter der Reußischen Kapelle in Gera, dirigierte im vergangenen Jahr, außer den 32 Konzerten in Gera, u. a. in Berlin: Blüthnerorchester, Leipzig: 10 Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, Dresden: Philharmonisches Orchester, München: Konzertverein 2 Konzerte, Erfurt, Magdeburg, Altenburg. Die Kritiken bestätigen einstimmig Labers glänzende Dirigenteneigenschaften.

— Arno Landmann gab in der vollbesetzten Mannheimer Christuskirche an der mit Blumen und Kränzen geschmückten großen Steinmeyerorgel sein 100. Orgelkonzert, einen Reger-Abend (mit Op. 27, 46 und 73), der zugleich einen achtabendlichen Zyklus über die historische Entwicklung der Orgelmusik von Palestrina bis Reger abschloß.

— Die Direktion der staatlichen Musikschule in Weimar richtete Orchesterübungsstunden ein, die sich auf das Vomblattspielen und Einüben von Opernmusik erstrecken. Ein im Mai stattgehabtes Konzert unter Leitung des langjährigen Lehrers der Anstalt Kapellmeister Gustav Lewin gab Gelegenheit, eine ausgereifte Orchesterleistung zu bewundern, die der Dirigentenbegabung Lewins ein glänzendes Zeugnis ausstellte. Das Orchester bestand aus 31 Schülern der Anstalt und wurde verstärkt durch 11 Herren der ehemaligen Hofkapelle.

— In Bonn fand vom 11.—13. Mai ein Beethoven-Fest statt. Es war nicht wie in früheren, glücklicheren Tagen, und doch wirkte des Meisters hehre Kunst noch tiefer als in den hinter uns liegenden, friedlichen, arbeitsfrohen und hoffnungsstarken Zeiten. Josef Pembauer und Julius Klengel trugen Beethovens 69. Werk, Pembauer die Sonaten in d moll und As dur (110) vor. Das Gewandhaus-Quartett bot die Quartette Op. 18, 6 und 132; Rosé und Genossen begannen mit dem Harfen-Quartett (Op. 74) und schlossen mit dem letzten Quartett des Meisters, seinem 135. Werke. Das Frühkonzert am Himmelfahrtstage führte das Wollgandt-Quartett mit Kuzitska (2. Bratsche) mit dem Quintett Op. 29 auf den Plan, Max van de Sandt spielte die A dur-Sonate (Op. 101) und Brahmsische Werke. Den Abschluß bildete Mendelssohns Oktett Op. 20. Eine Fülle herrlichster Eindrücke! P. S.

— Der Sollersche Musikverein in Erfurt hat die Reihe der seinem 100jährigen Bestehen geltenden Konzerte mit einer glanzvollen Wiedergabe von Liszts Legende von der heiligen Elisabeth abgeschlossen. Max Kopf hatte die Leitung, Chor und Orchester lösten mit ihm ihre schwierigen Aufgaben vortrefflich. Als Solisten betätigten sich Priska Aich, Lise von Normann und Friedr. Strathmann in hervorragender Weise.

— In Bochum und Gelsenkirchen erzielte Kapellmeister Rudolf Schulz (Dornburg) mit dem auf 100 Musiker verstärkten städtischen Orchester, dem Gelsenkirchener Musikvereins- und Storsbergchor durch die eindrucksvolle Wiedergabe der 2. Symphonie von Mahler großen Erfolg. — Dem Männergesangverein „Schlägel und Eisen" (Bochum) ließ neuerdings Kommerzienrat Pagenstecher (New York), der Stifter des von dem Verein 1913 erworbenen Preises im Kaiserwettsingen zu Frankfurt, 20 000 Mk. als Ehrengabe übermitteln.

— A. Wieber (Halle) erregte als Orgelspieler in der Schweriner Domkirche lebhaftes Aufsehen. Auch als Komponist fand der ausgezeichnete Künstler Beachtung.

— V. Andreae (Zürich) hat im Teatro Regio in Turin drei deutsche Symphoniekonzerte unter begeistertem Beifalle geleitet. Unter anderem bot Andreae die Eroica und seine eigene neue Symphonie. Ein neues Gastspiel wurde vereinbart.

— Paul Faßbaender, der kürzlich verstorbene ausgezeichnete Züricher Musiker, hat eine große Zahl von Werken im Manuskript hinterlassen, darunter 8 Symphonien, Chorwerke, Konzerte mit Orchester, Kammermusik, Orgelwerke u. v. a. m.

— An Stelle des verstorbenen Prof. Roethlisberger ist der Zürcher Komponist und Dirigent Dr. V. Andreae zum Präsidenten des Schweizerischen Tonkünstlervereins gewählt worden.

— Joachim v. Seewitz, der bekannte Tänzer, wurde zum Herbst an die Wiener Staatsoper verpflichtet, wo er die Leitung der modernen Pantomime übernehmen soll.

— Zwischen dem Wiener Philharmonischen Orchester und Bruno Walter in München sollen wegen Uebernahme der Leitung, als Nachfolger Schrekers, Verhandlungen eingeleitet worden sein.

— Die erste Fassung von Smetanas Chorwerk Piseu ceska (das böhmische Lied) ist in der Partitur aufgefunden worden. Sie befindet sich im Besitze des früheren Altenburger Hofkapellmeisters Rudolf Rolland.

— José Vianna da Motta, der Direktor des Konservatoriums in Lissabon, tritt auch in seiner jetzigen Stellung warm für die deutsche Kunst ein. In seinem ersten Konzerte führte der in Deutschland unvergessene Künstler Werke von Beethoven, Schubert und Brahms vor.

— In eigener Sache des Schriftleiters: Der verantwortliche Schriftleiter der „N. M.-Z." erhält seit einiger Zeit eine ganze Anzahl von Sendungen, die für diese Blätter bestimmt sind, in seine Privatwohnung übersandt. Das verursacht ihm allerlei höchst unnötige Arbeit und er ersucht deshalb, alle für die Redaktion bestimmten Sendungen an die Adresse der Redaktion zu schicken. Für keine an seine Privatadresse geschickte Zusendung übernimmt er Haftung.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Halle a. S. starb plötzlich und unerwartet für seine vielen Freunde der Konzertmeister Hans Schmidt. Mit ihm, dem langjährigen Kantor des Domes, sank ein edler Mensch und ein gediegener Künstler ins Grab. Als Geiger wirkte Schmidt in früheren Jahren in den vornehmsten Theater- und Symphonieorchestern des In- und Auslandes; u. a. hat er die Glanzzeit der Meininger Hofkapelle unter Bülow und Steinbach miterlebt. In Halle entfaltete der Verstorbene eine ungemein reiche Tätigkeit als Solist, als Kammermusikspieler und vor allem als tüchtiger, vielgesuchter Violinlehrer. Sein Ruf als Chordirigent (Domchor zu Halle) drang auch nach auswärts, so daß ihn die altehrwürdige Kantoreigesellschaft zu Bitterfeld schon seit Jahren zum musikalischen Leiter berief, als welcher er sich bis in die letzte Zeit hinein voll bewährt hat. Kompositorisch ist Hans Schmidt mit wertvollen Liedern, Chören und Violinwerken hervorgetreten. (Für die „Neue Musik-Zeitung", deren Interessen der Verstorbene allezeit mit liebenswürdigstem Eifer wahrnahm, hat Schmidt eine Reihe vortrefflicher Arbeiten (Musikbeilagen für Violine und Klavier) geliefert. Als besonderes Heft erschien im Verlage der N. M.-Ztg. Schmidts Bearbeitung von elf Ländlern Schuberts für dieselben Instrumente.) P. Kl.

— In Breslau ist der Komponist Georg Jarno, 52 Jahre alt, gestorben; eine Anzahl erfolgreicher Operetten hat ihn weiteren Kreisen bekannt gemacht.

— Der Musikdirektor Eugen Philippi zu Charlottenburg ist am 21. Mai nach kurzer Krankheit gestorben.

— In Leipzig verschied Willibald Fritzsch, der Inhaber der Firma P. Pabst.

— In Budapest ist der Komponist und Musikkritiker Andor Merkler im 58. Lebensjahre gestorben.

— Der Geiger Prof. Adolfo Massarenti, Lehrer am Konservatorium Rossini in Bologna, ist gestorben; als Mitglied des Bologneser Streichquartetts ist er auch im Auslande bekannt geworden.

— Die Leiche von Adelina Patti ist auf den letztwilligen Wunsch der Künstlerin nach Paris überführt worden, wo die Beisetzung auf dem Kirchhof Père-Lachaise erfolgte.

Erst- und Neuaufführungen

— Im Heilbronner Stadttheater fand die Uraufführung der Oper „Die Brautnacht" von Philipp Rypinsky statt. Der Text stammt von Willi Stuhlfeld.

— Magda Maria, die neue Oper von Oskar v. Chelius, ist vom Friedrich-Theater in Dessau zur Uraufführung (im November) erworben worden.

— Max v. Schillings, der Berliner Generalintendant, kündigt die Aufführung aller Meisterwerke Glucks an. Man darf sich dieser Absicht, die einem Wunsche aller Gebildeten entgegenkommt, herzlich freuen, und das um so mehr, als Schillings an seinem Oberspielleiter Dr. L. Hörth einen ausgezeichneten Mitarbeiter hat. Bei uns in Stuttgart ist Hörths Inszenierung der taurischen Iphigenie noch unvergessen. Sie hat auch jetzt in Berlin (nach den Berichten handelt es sich um die grundsätzlich gleiche Art der Inszenierung) allgemeine Aufmerksamkeit erregt.

— Aug. Ennas Oper „Die Komödianten" hatte in Kopenhagen starken Erfolg beim Publikum. Der Text wurde aus V. Hugos „L'homme qui rit" gewonnen.

— Die Oper des tschechischen Komponisten Leo Janacek „Die Ausflüge des Herrn Broncek" fand um ihres grotesken Stils willen in Prag eine geteilte Aufnahme beim Publikum.

— Puccinis neue Oper „Schwester Angelica" hat ihre Uraufführung im Kloster von Vicopelago bei Lucca erlebt. Die Oper behandelt ein Thema, das sich kaum für einen so frommen Ort zu eignen scheint. Aber sie hat bei den Nonnen „keine anderen Gefühle als Frömmigkeit und edles christliches Mitgefühl" erregt; Puccini sagt es selbst und so wird es ja wohl auch so sein. Der Komponist steht zu dem Kloster in enger Beziehung, da seine ältere Schwester dort unter dem Namen „Schwester Irginia" lebt.

— An der „Opéra comique" in Paris kam ein dreiaktiges lyrisches Drama „Le Sauteriot" von Sylvio Lazzari, dem Komponisten der „Lepreuse", zu beifälliger Aufnahme.

— Im Mailänder Theater Fossatti hat Das Dreimäderlhaus unter dem Titel „La casa delle tre ragazze" seine mit Beifall aufgenommene erste italienische Aufführung erlebt. — Gott sei Dank! Es geht mit der deutschen Kultur wieder aufwärts.

— Die Pantomime „Aischa" des Kölner Komponisten Fritz Fleck hat bei ihrer Elberfelder Erstaufführung großen Beifall gefunden.

— Er. W. Korngolds Bühnenmusik zu „Viel Lärmen um Nichts" erzielte bei der Uraufführung in Wien am Schönbrunner Schloßtheater einen durchschlagenden Erfolg.

— Im Münchener Künstlertheater, einer Stätte größester künstlerischer Erinnerungen, kam das alte, 1452 geschriebene Mysterienspiel von Arnould und Simon Greban, deutsch von Wilh. Schmidtbonn, mit Musik von Heinrich Kaminski zur Aufführung. Aus dem Theatercafé erschallten gemeine Tänze, im Garten wogte eine sensationslüsterne Menge und drinnen wurde Christus ans Kreuz geschlagen. Es stinkt zum Himmel, was uns die glorreiche neue Zeit beschert hat. Kaminskis Musik wird, wie die an sich vortreffliche, aber in eine Großstadt nicht passende Aufführung gerühmt.

— Die Kantgesellschaft in Halle a. S. veranstaltete bei ihrer hiesigen Tagung jüngst ein Konzert mit Komposition von Paul Natorp. Der Marburger Philosoph führte uns in seinen Werken nicht auf das hohe Meer leidenschaftlichen Empfindens; er ist kein Himmelsstürmer und auch keine überragende musikalische Persönlichkeit, wohl aber eine stille, versonnene Natur, die bei genauester Kenntnis alles Satztechnischen und Formalen in melodisch-edler Weise das schreibt, was sie innerlich bewegt. Zur Vorführung kamen aus dem Manuskript ein klangvolles Klaviertrio in e moll, ein empfindungstiefes Largo aus einem fis moll-Trio, Präludien und Fugen für Klavier und Lieder. Die letzteren tragen wenig persönliches Gepräge. Stilistisch knüpft das Schaffen Natorps etwa bei Kirchner und Rheinberger an; hier und da machen sich auch Einflüsse von Bach und Brahms bemerkbar. P. Kl.

— Das Festkonzert zum 100. Geburtstag des Komponisten Wilhelm Tschirch hat im Konzertsaale des Reußischen Theaters in Gera unter Heinrich Labers Leitung einen guten Verlauf genommen. (Nach Riemanns Lexikon ist Tschirch 1818 geboren!)

— Seminarmusiklehrer und Chordirektor Karl Wüst in Schwabach hatte in einem eigenen Kompositionsabend mit Liedern, zwei- und vierhändigen Klavierstücken, einer Romanze aus dem heiteren Bühnenspiel „Kintapa" und dem Konzertstück „Szenen" für zwei Klaviere außerordentlichen Erfolg.

— Eine „Serenade für kleines Orchester" (Op. 33) von Kurt Beilschmidt gelangte durch das Kammerorchester der Berliner Staatsoper unter Leitung von Kapellmeister Retslag zur Uraufführung.

— Reinhold Beckers Symphonie in d moll erfuhr durch die Dresdener Staatskapelle unter Leitung des ehemaligen Hofkapellmeisters Geheimrat Adolf Hagen ihre Uraufführung aus der Handschrift.

— Ein Violinkonzert seines Bruders, des Hofkapellmeisters Kurt Striegler, führte Johannes Striegler in Dresden mit Erfolg auf.

— In Berlin gelangte eine Serenade für zwölf Blasinstrumente (F dur Op. 102) von Wilhelm Berger (nach dem Manuskript) zur Uraufführung.

— In Berlin brachte Walter Drwenski ein eigenes Konzert in e moll für Orgel und Orchester zur Uraufführung.

— In der Leipziger Vereinigung für neue Kunst führte der Wiener Eduard Steuermann im- und expressionistische Klaviermusik vor. Neben älteren Franzosen kamen Schönberg mit seinen Klavierstücken Op. 11 und Alban Berg mit einer einsätzigen Sonate zu Gehör. Von einem noch unbekannten jungen Franzosen Erik Satie spielte Steuermann kleine unterhaltende Federzeichnungen.

— Die Uraufführung der Symphonie Op. 31 (a moll) von Otto Taubmann erzielte im letzten der Dresdener Philharmonischen Konzerte unter Lindners Leitung starken Erfolg.

— In Rottenburg a. N. entfaltet Dompräbendar Domchordirektor J. G. Ottenwälder eine emsige, von schönen Erfolgen begleitete Tätigkeit, um guter Musik den Boden zu bereiten. Für eine Stadt von 5000 Einwohnern ist eine fast ausschließlich von eigenen Kräften bestrittene Wiedergabe des Händelschen Messias ein Ereignis, dessen kultureell Bedeutung auch an dieser Stelle hervorgehoben zu werden verdient. Das herrliche Werk wurde, in zwei Teile zerlegt, zu künstlerisch hoch erfreulicher Wiedergabe gebracht und soll demnächst wiederholt werden.

— Die Republik Oesterreich hatte bisher keine Nationalhymne, da für Papa Haydns altväterischen Sang selbstredend in ihr keine Stelle mehr ist. Bei der Vereidigung der neuen Wehrmacht wurde nun zum erstenmal die neue Hymne vorgetragen, deren Text von Staatskanzler Dr. Karl Renner verfaßt ist. Die Musik stammt von Hermann Kienzl.

— In Graz besinnt man sich erfreulicherweise der heimischen Tondichter. Der junge Reznicek-Schüler Hans Holenia errang mit seinen frischbeschwingten Liedern und einem Streichquartette neuerliche Anerkennung. Meister Leopold Suchsland zeigte sich als Schöpfer gediegener, inhaltsreicher Kammermusiken, und R. Fuchs kam bei einem festlich angelegten Kompositionsabend zu reichen Ehren. J. Sch.

— In einem Konzert der Pariser „Société nationale" fanden eine Suite für Klavier von Francis Poulenc und Gesänge von Raymond Charpentier bei ihrer ersten Wiedergabe erfreuliche Aufnahme.

Vermischte Nachrichten

— In der Zeit vom 25.—27. Mai fand in Königshütte (O.S.) ein vielbesuchter Schulgesangskursus statt zum Zwecke der Verständlichmachung des Ministerialerlasses vom 10. Januar 1919 über den Gesangunterricht in den Volksschulen. Der Kursus wurde geleitet von Paul Jaschke (Beuthen) und Paul Neumann (Königshütte).

— Anton Schiegg, der bekannte Münchener Gesangspädagoge, veranstaltet vom 19.—24. Juli einen Stimmbildungskursus, der Atem- und Sprechtechnik, Ton- und Stimmbildung sowie Behandlung von Sprach und funktionellen Störungen umfaßt. Die Leser finden ein Inserat über den Kurs in Heft 16 der N. M.-Z.

— Auf unsere Mitteilung von der bitteren Not, in der sich Franz Schuberts Nichte befindet, hat die Musiklehrerin Frl. Gertrud Demisch in Burtenbach bei Augsburg in dankens- und nachahmenswerter Nächstenliebe aus ihrem Kreise die Summe von 1700 Kronen gesammelt und der Dame überschickt. Wir geben in der Hoffnung, daß

Frl. Demisch recht viele Nachfolger finden möge, die Adresse von Schuberts Nichte an: Frau Emma Prosenag, Wien 17, Hauptstr. L 66, V. Stock.

— In Braunschweig ist eine Filiale der Südd. Konzert-Direktion Schwalbe & Wolf begründet worden. Inhaber ist L. Michel.

* * *

Unsere Musikbeilage. Ueber den als Opfer des Krieges gefallenen jungen Komponisten Erich Feldweg hat sich Dr. Max Unger in Heft 18 der N. M.-Z. ausgesprochen. Feldwegs Begabung war aus den uns seinerzeit vorgelegten Kompositionen durchaus ersichtlich. Immerhin gewannen wir das Bild eines noch nicht zur vollen Reife gekommenen Musikers, der aber unsere Teilnahme doch so weit weckte, daß wir das Lied „Ein Stündlein wohl vor Tag“ auswählten, um es unseren Lesern mitzuteilen. Wir glauben, daß seiner schlichten und anspruchslosen Art Freunde erstehen werden. — Von dem in München lebenden Franz Dannehl haben wir schon das eine und andere gebracht und seiner Lieder wiederholt Erwähnung getan. Es ist ganz problemfreie Kunst fürs Haus, die er in diesem gut klingenden Notturno bietet. Es setzt der Ausführung keinerlei Schwierigkeiten satztechnischer oder harmonischer Art entgegen und wird den Freunden gefühlvoller und leidenschaftsloser Musik willkommen sein. Das Notturno ist ein einfaches Nachtstück, das als Musik ohne Nebenzweck, demnach als keinerlei „Szene“ darstellend und in keine bestimmte landschaftliche Umgebung gestellt, genossen werden soll.

Schluß des Blattes am 10. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 1. Juli, des nächsten Heftes am 15. Juli.

An unsere Leser!

Vielfach geäußerten Wünschen entsprechend, wird der Verlag der Neuen Musik-Zeitung zukünftig jedem der 24 jährlich erscheinenden Hefte eine

Künstler-Adressen-Tafel

beifügen. Diese zweifellos sehr wirksame Einrichtung soll nur deutschen Künstlern und den Freunden deutscher Kultur in den uns nicht feindlich gesinnten Ländern zugute kommen.

Bei der ungemein großen Verbreitung der N. M.-Z., deren Inhalt und Abonnentenzahl berechtigt, sie das führende deutsche Musikfachblatt zu nennen, erscheint der Erfolg von Künstler-Adressen-Anzeigen von vorneherein gesichert. Der Verlag gestattet sich zur Inanspruchnahme dieser Neueinrichtung einzuladen. Der billigst gestellte Preis einer Anzeige in der Mindestgröße von 6 Zeilen (= 13 mm hoch) ist bei vierteljährlich sechsmaliger Aufnahme Mk. 25.—, vorauszahlbar. Jede weitere Zeile kostet vierteljährlich Mk. 4.— mehr. Anzeigen können beliebig groß, auch mehrspaltig, gewählt werden. Beträge durch Postscheck-Ueberweisung unter Nummer 2417 Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, erbeten. (Gebühr nur 10 Pf.) Den Text beliebe man zu richten an den

Verlag der Neuen Musik-Zeitung, Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Rotebühlstr. 77.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Bücher.

Scholz, H.: Harmonielehre (Aus Natur und Geisteswelt). Teubner, Leipzig.

Siber, Dr. Jules: Hofrat Prof. Max Meyer-Olbersleben, Festschrift zu seinem 70. Geburtstage. Verlagsdruckerei G.m.b.H., Würzburg.

Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Prof. Dr. L. Schiedermair. Bonn 1920, Beethovenhaus-Verlag. Buchhandel: Kurt Schroeder, Bonn. I. Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstückes .... mit Erläuterungen von Dr. M. Unger.

Gesangsmusik.

Liebeck, Adolf, Op. 21: Ein Karl Hauptmann-Lieder-Zyklus. Zehn Gesänge für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung je 1.50, 1.80, 2.— u. 3 Mk. Phöbus-Verlag, Berthelsdorf.

Breisach, Paul, Op. 2: Lieder an die Geliebte, für eine mittlere Singst. mit Klavierbegltg. 6 Mk. Musikhaus Hüni, Zürich.

— Op. 1: Lieder für eine Singst. mit Klavierbegleitung Nr. 1—5 je 2.—, 2.50 u. 3 Mk. Ebenda.

Dité, Louis, Op. 23: Sechs Lieder für eine Tenorstimme und Klavierbegleitung, Heft 1 u. 2 je 5 Mk. Wiener Musikalienverlag, Wien.

— Sechs ausgewählte Lieder für Gesang und Klavier 5 Mk. Dité.

Alfred Heuß

Kammermusik-Abende

Auf welche Weise kann Kammermusik dem Volk geboten werden?

Erläuterungen von Werken der Kammermusikliteratur.

Geheftet 4.50 Mark, gebunden 6.75 Mark.

Zum ersten Male wohl werden in diesem Buche im Zusammenhange Erläuterungen der Meisterwerke deutscher Kammermusik geboten, desjenigen Gebietes, das so durchaus das eigentlichste Besitztum musikalisch feingebildeter Kreise ist. Heuß gehört mit Kretzschmar zu den ersten Musikerklärern, und er rückt die einzelnen Werke dieser hehrsten Kunst dem Verstehen des Lesers so nahe, macht sie ihm so zugänglich, daß sie dem Hörer auch wirklich etwas Innerliches zu sagen haben, eine innere Bereicherung für ihn bedeuten. Wo Kammermusik getrieben, wo sie gepflegt wird, dort wird man dieses Buch lebhaft willkommen heißen. Es wendet sich an den Musiker ebensowohl, wie an ernsthafte Musiktreibende und Gebildete schlechthin, überhaupt an alle, denen es beim Hören von Musik mehr als um einen sogenannten naiven Musikgenuß zu tun ist. — Heuß' Buch kann als ein erstes Bändchen eines

„Führers durch die Kammermusik“

betrachtet werden.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 20

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.20. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Süddeutschlands Sendung.

Von Emil Petschnig (Wien).

Uralt ist der Gegensatz zwischen Süd- und Norddeutschland in geistiger wie seelischer Beziehung, und auch heute noch bricht der vor 50 Jahren von einem genialen Staatsmanne mit Mühe verkittete Riß namentlich auf politischem Gebiete immer wieder auf, nur dürftig zusammengehalten durch Erwägungen höchst praktischer Natur und nicht durch Liebe, deren Gegenteil vielmehr die Geschicke der zwischen Alpen und Nord-Ostsee wohnenden Stämme in ihrer verwirrenden Buntheit und geringen Ersprießlichkeit ein Jahrtausend und länger bestimmte.

Nicht nur zwei, viele Seelen wohnen — wie Fr. Nietzsche sagt — infolge mannigfacher Rassenkreuzungen in der deutschen Brust, was man je nach dem eingenommenen Standpunkte oder in Betracht kommenden Falle begrüßen oder bedauern mag; vornehmlich ist es aber doch der Unterschied zwischen dem Gemüts- und dem Verstandesmenschen, welcher auch bei flüchtigerem Hinsehen in die Augen springt und jenen Antagonismus beherrscht, von denen der erstere natürlich im wärmeren, von der Natur reicher mit Schönheiten bedachten, letzterer im kälteren Klima besser gedeiht. Ich brauche da wohl nur auf die jüngere Kulturgeschichte zu verweisen, um die Erinnerung an sinnenfreudige Epochen dort, solche der militaristischen Entwicklung und rationalistischen Aufklärung hier rege zu machen. Daß diese Charakterverschiedenheit sich auch in den Künsten aussprechen mußte, liegt auf der Hand, und da ist zu sagen, daß der Süden und Mitteldeutschland in ganz überwiegender Zahl unserem Volke seine größten Söhne geschenkt hat. Schon die oberflächlichste diesbezügliche Uebersicht aus dem Gedächtnisse oder mit Hilfe einer Literatur-, Musik- und Kunstgeschichte wird diese Behauptung rechtfertigen, woraus unzweideutig der Vorrang erhellt, den jene beiden Gebiete eine beträchtliche Aera hindurch im Geistesleben der Nation behauptet haben; und man wird nicht zu klagen brauchen, daß besagter Umstand — soweit es die durch die jeweiligen Zustände erlaubte, durchschnittliche Intelligenz zuließ — der Gesamtheit zum Schaden ausgeschlagen wäre. Mit dem Augenblicke der Einigung des Deutschen Reiches aber, dem dadurch angebahnten stürmischen wirtschaftlichen Aufschwunge, der immer mehr kapitalistische Interessen und materialistisch-sozialistische Anschauungsweisen in den Vordergrund schob, welch letztere der Menge ein ebenso wertloses als gefährliches Halbwissen vermittelten, den Bildungsphilister züchteten, mit dem Augenblicke, als infolge dieser Entwicklungen die Großstädte in unheimlicher Schnelligkeit anwuchsen und schon durch das Gewicht ihrer Bevölkerungsziffer, durch die Menge und den Wert der daselbst zusammenströmenden Reichtümer und geistigen Mächte ein Uebergewicht über die Provinz erlangten, mit diesem Augenblicke verschob sich auch der Schwerpunkt des Einflusses in ästhetischen Fragen, der vordem nicht selten von ganz kleinen Musensitzen über Deutschland ausging (man nehme bloß Weimars große Epochen: Die poetisch-klassische unter Goethe-Schiller und die musikalisch-romantische unter Liszt), von solchen beschaulichen, dem künstlerischen Schaffen so förderlichen Stätten in die Industriezentren.

Daß die daselbst heranwachsenden Gesinnungen, die sich immer ausschließlicher auf möglichst rasches, reichliches Verdienen und, um sich von dessen Strapazen zu erholen, auf dem Gehirn nicht zuviel zumutende seichte Unterhaltung richteten, einem wirklichen Kunstverständnisse und einer, solchem fruchtbaren und keimreichen Boden automatisch als Wechselwirkung entsprießenden Vertiefung, Veredlung der Künste nicht förderlich sein konnten, ist klar, und so sehen wir dieselben heute insgesamt einem von Geldmacht und Reklamewesen beherrschten allernüchternsten krassen Geschäftsbetriebe ausgeliefert, der, einer giftigen Spinne gleich, vom hauptstädtischen Mittelpunkte aus sein Netz über das weite Land ausbreitet und jedes selbständige Leben, das sich darin regen wollte, ertötet.

Ich sage mit Bedacht: regen wollte, denn der Trieb und die Kraft der Provinz, eine eigene künstlerische Note zu entwickeln und zu pflegen, ist bei der im Mittel ungeistigsten Nation Europas, der deutschen (das typische Schicksal ihrer Genien, die durch lebenslanges Verkannt- und Beschimpftwerden, wenn nicht gar durch Verhungern es bitter büßen mußten, derselben anzugehören, gibt nur zuviel Anlaß zu diesem harten Urteil), die die Richtlinien ihres Empfindens, Denkens und Handelns sich so gerne vom Auslande vorschreiben läßt, heute weitaus geringer denn je, hätte doch sonst jene charakterlose, von in der Residenz sitzenden einflußreichen Cliquen dekretierte Uniformität des Geschmackes nicht so um sich greifen können, wie es der Fall ist.

Insbesondere war es Berlin, welches sich mehr und mehr in der Rolle des Blutegels Paris gefiel und Anspruch erhob, namentlich in Theaterdingen tonangebend zu sein, ein Vorherrschaftsstreben, das durch den seit dem Umsturz neu geschärften Gegensatz zwischen Nord und Süd einigermaßen gedämpft sein dürfte. Welche Gestaltung der letztere jetzt ohne Zaudern zu nützen hätte, um, sich selbst zur Ehre, die ihm eine Zeitlang entrissen gewesene geistige Macht wieder zu erobern und, dem künstlerischen Fortschritte zum Segen, diesen der Sphäre des hastenden, besinnungslosen, nervenüberreizten, nur intellektuellen, gemütsleeren, kurz: im höchsten Grade dekadenten Großstadttreibens zu entrücken.

Nicht grundlos und zufällig hat sich schon vor dem Kriege das Schlagwort von der H e i m a t k u n s t immer kräftiger Gehör zu schaffen gewußt als notwendige subjektiv-völkische Abwehr des Internationalismus, der auch vorm Schönen nicht Halt machte und es in den Strudel seiner gleichmacherischen Tendenzen zu ziehen begann. Und augenblicklich darf es in der Einsicht, daß Deutschlands Wiederaufstieg und künftige angesehene Stellung nur auf der eigenen Kraft beruhe, noch erhöhte Aufmerksamkeit beanspruchen, ist es doch wie weniges geeignet, die Teilnahme für erbgesessene Kultur zu stärken. Zunächst, wie begreiflich und natürlich, äußerte sich besagter neuerwachter Sinn auf dem Felde des Kunstgewerbes, indem man das Eigentümliche, Unnachahmlich-Persönliche wieder erkennen lernte, wodurch ein Landstrich, ein Gau, ein Volksstamm sein Wesen in den Gegenständen des täglichen Gebrauchs zum Ausdruck bringt. Diesem Gefühle und dem Bestreben, solche noch da und

dort verstreute Zeugen bodenständigen Kunstfleißes früherer Zeiten der Kenntnis selbst spätester Geschlechter zu bewahren, verdanken neben kleineren örtlichen die gewaltigen Sammlungen des germanischen und Nationalmuseums in Bayern ihre Entstehung, in ihren Sälen eine unerschöpfliche Fülle untrüglicher Aufschlüsse über den Charakter des Volkes und zugleich immer neue Anregung bergend. Bei Betrachtung so bunter Zeugen der Vergangenheit lag es nur nahe, daß man sich endlich darauf besann, auch dem wahren Geiste unserer Tage auf die Spur zu kommen und ihn in Wohnungseinrichtungen, in Kleinplastik, in Gebrauchsgegenständen aus Metall, Stein, Holz, Geweben usw., dann zur großen Kunst fortschreitend, in Architektur, Malerei und Bildhauerei Form zu geben. Wenn in ersteren Zweigen bereits Erhebliches geleistet wurde, so wollen wir auch von den beiden andern in nicht zu ferner Zeit erwarten, daß sie nach den, deutscher Weise fremden, impressionistischen Ausflügen reuig wieder zu den heimatlichen Penaten einer Empfindungskunst zurückkehrend, mit bezaubernden Gaben zum Vorschein kommen.

Aehnlich steht es mit Poesie und Musik, welch letztere in der monumentalen Ausgabe der Denkmäler der Tonkunst ein von Schaffenden wie Kritisierenden noch weitaus zu wenig gewürdigtes und benütztes Erbgut besitzt. Auch da ist dringendst zu wünschen, daß das Autochthone in ihr, welches wohl niemand leugnen dürfte, wieder vernehmlicher werde. Schon das kürzeste Studium der Melodien von Natur- und orientalischen Völkern, von den verschiedenen romanischen, slawischen, skandinavischen Nationalitäten beweist es. Und daß Blutmischung Ursache oft gerade reizvollster Abwandlungen tönender Offenbarungen der Volkspsyche wird, ist nicht minder bekannt. Nur zwei Beispiele: die bei aller aufstachelnden Rhythmik doch einen mit der Grandezza seiner Sprache sich deckenden Zug von vornehmer Zurückhaltung und Ritterlichkeit bewahrenden Lieder und Tänze des maurisch-gotischen Spanien und die so überaus glückliche Verschmelzung polnischer Schwermut mit dem hauptsächlich auf weltmännisch elegante Form und Geist haltenden französischen Kunstgeschmacke in Chopin.

Wenden wir uns endlich deutschen Landen zu, begegnet uns daselbst eine Menge von Stämmen der denkbar verschiedensten Charaktereigentümlichkeiten, wie sie sonst wohl kein Volk besitzt, die sich nicht minder z. B. in den übermütigen Jodlern und Schnadahüpfeln der Gebirgler, in den gemütlichen Weisen der Schwaben oder im schnarrenden Berliner Gassenhauer ausdrücken, als in den mancherlei Schulen und großen Tonmeistern, die Kraft und Saft aus jenem Boden zogen. Brauche ich erst des munteren Haydn, des elegischen Mozart und Schubert, des knorrigen Bruckner zu erwähnen, die als unverfälschte Oesterreicher, nicht viel um Probleme bekümmert, trieb- und herzhaft drauflos sangen, wie ihnen der Schnabel gewachsen war; Lanners, der Walzerdynastie Strauß, die insbesondere den Geist des leichtlebigen Wienertums in Töne einfingen; des schwerblütigen, sein inneres Feuer nur mühsam bändigenden Flamensprossen Beethoven und des tiefernsten, herben Norddeutschen Brahms; der gedankenbelasteteren, poesiegesättigten „hellen" Sachsen Schumann und Wagner, der beiden Größen, die den musikalischen Januskopf des 19. Jahrhunderts bestimmt haben, denen noch eine Unzahl von Sternen 2. und 3. Größe anzuschließen wären, deren jeder so oder so der künstlerische Dolmetsch seiner Heimatprovinz ist? Fast könnte man sagen, daß, so verschieden die Dialekte der Süd-, Mittel-, Nord-, West- und Ostdeutschen sind, so vielfach auch die Tonsprache bei ihnen ist, wie ja auch Hans Thoma als der Maler seines badischen und Fritz Reuter als der Dichter seines mecklenburgischen engeren Vaterlandes gilt.

Diese Mannigfaltigkeit, welche infolge der daraus entspringenden immerwährenden Reibungen die Ursache ist, daß wir uns stets jung und wiedergeburtsfähig erhalten, uns in Sachen der Kunst zu bewahren, richtiger gesagt: sie, uns vom Diktat Berlins emanzipierend, wieder zu erobern, wenn nicht gar diese Besonderheiten bewußt großzuziehen, müßte sich die Musikerschaft jedes Gaues wärmstens angelegen sein lassen, bildet sie doch eine unerschöpfliche Fundgrube eigentümlicher Ausdrucksweisen, die überdies miteinander in vielfache Beziehung tretend, das Gebäude der heimischen Tonkunst künftig vor Verfall zu bewahren imstande wäre, eine Gefahr, der es infolge des erwähntermaßen zuletzt stets ausschließlicher gehuldigten gleichmacherischen, charakter- und gefühllosen Internationalismus bereits bedenklich nahe ist. Bezeichnete doch schon K. L. Immermann es seinerzeit als einen Hauptgrund für die notorische Unfruchtbarkeit des deutschen Theaterwesens, „daß es sich außer Kontakt mit dem Ideenkreise des Kernes der Nation gesetzt habe," eine auch von anderen besten Geistern erhobene, wie man sieht, schon recht alte Klage, die aber bei den für das Schicksal der öffentlichen Kunstpflege verantwortlichen Faktoren ewig nur taube Ohren findet.

Wie ehemals Leipzig ungesucht zum Mittelpunkte der musikalischen Romantik wurde, so sollte wenigstens jede Haupt- oder sonstige größere Stadt der verschiedenen einstigen Königreiche, Fürsten- und Herzogtümer trachten, das Zentrum der Förderung heimatlicher Kunst zu werden, eingedenk dessen, daß es rühmlicher ist, in kleinem Kreise der erste zu sein und verdienstvoller, ein eigenes Gesicht zu besitzen, denn als fünfter oder zehnter fremde Fußstapfen nachzutreten.

Gerade Süddeutschland samt den angrenzenden Gebieten Oesterreichs, Sachsens, Thüringens und der Schweiz kann sich nun am ersten den Luxus des Auf-sich-selbst-Besinnens leisten wegen des, wie eingangs festgestellt, großen Reichtums an musikalischen Talenten jeder Art, wobei es bezeichnenderweise zumeist nur gälte, an unterbrochen gewesene große Ueberlieferungen neuerdings anzuknüpfen. So im durch mehrhundertjährige künstlerische Vergangenheit geweihten München, im einstmals hervorragenden, vielbesungenen Kulturmittelpunkte Nürnberg, so in Stuttgart, an dessen glänzender Oper Jommelli im Sinne Glucks wirkte und damit den Erfolg der Reformen des letzteren (wie überaus dringlich sind doch genau dieselben heute wieder: eine verblüffende historische Parallele!) beschleunigen und befestigen half, in Karlsruhe, in Mannheim mit seinem berühmten Orchester und dem schon durch seinen Namen verpflichtenden National-Theater, daselbst Schillers dramatischer Erstling, die „Räuber", das Licht der Rampen erblickte, das weltbekannte Weimar, das gleichfalls schon genannte Leipzig, dem sich noch Dresden, durch Tieck, Weber und Wagner ebenso eine Hauptpflegestätte der Romantik mit seinen herrlichen Barockbauten und Bilderschätzen anschließt. Warum ich Wiens in dieser Reihe keine Erwähnung tue? Weil die Bewohner dieser „Musikstadt" (ein durch jahrzehntelangen konventionellen Gebrauch schon recht schäbig gewordener Ehrentitel, der höchstens noch bezüglich Quantität, nicht aber Qualität — auf der einen Seite plattester Operettenkitsch, auf der anderen verstiegenste volksfremde Moderne — gilt) in ihrer Willensschlaffheit und geistigen Minderwertigkeit, die schon seit Menschengedenken sich immer nur auf Essen, Trinken und verwandte handfeste Genüsse erstreckte, stets unfähig waren und bleiben, einen Brennpunkt des Interesses zu bilden für die mannigfachen Talente, die auf seinem oder dem Boden der Kronländer erwuchsen. Stets mußte erst das Ausland sie entdecken und abstempeln, ehe sie an der Donau Kurswert erlangten. Für die deutsche Schweiz käme vor allem Zürich in Betracht.

Der wirtschaftlichen Vorteile, die neben den artistischen solche Sammelpunkte durch die Niederlassung namhafter schaffender und nachschaffender Künstler nebst ihren Schülern, durch Belebung des Verkehrs infolge Anziehung von speziell der Produktion eines bestimmten Kreises (die man daher sonst nirgends zu hören Gelegenheit hat) gewidmeten Festspielen und Musikwochen, sei hier nur im Vorbeistreifen gedacht.

Keineswegs jedoch soll bei Verfolgung dieses Zieles daran gedacht werden, den verschiedenen Konzertinstituten und Bühnen die Grenzen ihrer Wirksamkeit so einseitig-eng zu stecken und etwa die hin und wieder sich spinnenden Fäden zu zerschneiden, wie wir auch weiterhin dem wertvollen Ausländischen gern Gastrecht gewähren wollen. Beabsichtigt ist mit beregtem Vorgehen nur eine Stärkung unseres nationalen Musikempfindens, für dessen Notwendigkeit ja schon seit längerem ein dunkles Gefühl vorhanden ist. Dafür spricht die Wiedereinführung des Lautenspiels ins Tonleben, dessen im Gegensatz zum ausdrucksarmen, zu jedem kompositorischen Unfug sich hergebenden Allerwelts-

klaviere technisch beschränkte und stillere Art fast gebieterisch nach der führenden Mitwirkung der Gesangstimme verlangt, nach ihr, die in den letzten 30 Jahren Opernkomposition so barbarisch vergewaltigt wurde. Dem Bedürfnisse danach half die neuerdings einsetzende und erfreulich rege Hebung wenig bekannter oder verschollen gewesener Volksliederschätze aus unterschiedlichen Jahrhunderten und Gegenden ab, wodurch die Liebe für musikalische Heimatkunst und das Verständnis für deren Wichtigkeit zwecks Verjüngung der gegenwärtigen Klangkonstruktionen frisch erweckt und bedeutend gefördert wurde.

Diese Bewegung energisch aufgegriffen, auf breitester Grundlage durchgeführt und, wie gesagt, auch auf das Kunstschaffen ausgedehnt, wozu sich die Errichtung eines süddeutschen Komponistenbundes empfehlen würde, der alle im Sinne dieser Ausführungen gestimmten Autoren (und deren sind nicht wenige!) umschlöße, so vorerst ein bedeutsames moralisches Gegengewicht gegen verderbliche Zeitströmungen darstellend, an dem späterhin auch der „Betrieb" nicht achtlos würde vorübergehen können, diese Bewegung und ihre zielbewußte Organisation also bedeutet des Rätsels Lösung, wie wir wieder zu einer eigenartige Weisen anstimmenden, gesunden, edel-volkstümlichen deutschen Tonkunst gelangen können, einer Tonkunst, über der segnend der Geist Schuberts, Webers und Schumanns schwebt. Und nochmals: Süddeutschlands Sendung wäre es, besagte Renaissance in die Wege zu leiten, sie mit Kraft und Eifer zu fördern. Möge es das dringende Gebot der Stunde nicht überhören!

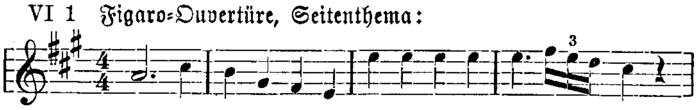
Zu Beethovens Tonsprache.

Von Dr. Armin Knab.

(Schluß.)

Die Uebertragung eines Mozartschen Themas in die Beethovensche Art ist sehr interessant auch bei folgendem Beispiel (B. VI 1 und 2):

VI 1 Figaro-Ouvertüre, Seitenthema:



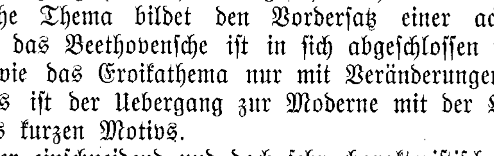
2 Coriolan-Ouvertüre, Seitenthema:



Die lineare Aehnlichkeit ist unverkennbar, besonders charakteristisch ist der Oktavensprung. Auch die rhythmische Gestaltung und die Stellung innerhalb des Werkes stimmen überein. Wie ist aber aus dem tänzelnden Rokokothema Mozarts der menschlich-innige Gesang Beethovens geworden, wie, bildlich ausgedrückt, aus dem zierlichen verliebten Porzellanfigürchen die edle Weiblichkeit der Gattin Coriolans! Die Mittel? Beethoven setzt schon auf der Terz ein, er schlägt damit von vornherein eine andere Gefühlsnote an, er wendet sich in engen Sekundenschritten mit Vorhaltscharakter zur absinkenden Linie, während Mozart offene helle Terzen nimmt. Aus der prickelnden fünffachen Wiederholung des Tones e mit dem angehängten zierlichen Schwänzchen macht Beethoven unter enger Anlehnung an den Eingang (b = a) eine gefühlsreiche Wendung. Das Mozartsche Thema bildet den Vordersatz einer achttaktigen Melodie, das Beethovensche ist in sich abgeschlossen und wird ähnlich wie das Eroikathema nur mit Veränderungen wiederholt. Es ist der Uebergang zur Moderne mit der Oberherrschaft des kurzen Motivs.

Weniger einschneidend und doch sehr charakteristisch ist Beethovens Aenderung in folgendem Beispiel (VII 1 und 2):

VII 1 Mozart, Fantasie mit Sonate in c moll:



2 Beethoven, Streichquartett Op. 59 Nr. 1:

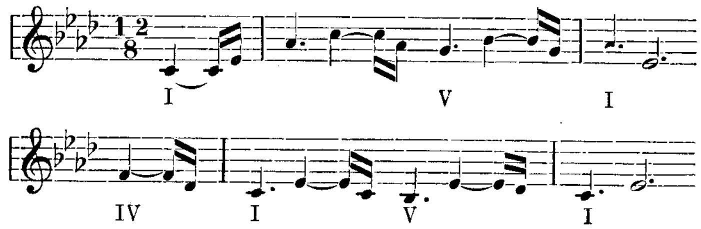


Welche Sehnsuchtsgewalt in dem schmerzlichen Schritt von c'' nach es'', der den kommenden Vorhalt noch tiefer rechtfertigt wie Mozarts flacherer Spiegelbild-Schritt c''—des'' (f'—e'). Michelangelo-Beethoven formt ein Hochrelief aus Rafael-Mozarts dünnerem Auftrag. Mozarts Thema ist Episode in der Fantasie und bleibt Einfall, Beethoven gestaltet ein prachtvolles Adagio daraus. Möchten wir es missen, weil es ohne Mozart nicht denkbar ist? Schon die unmittelbare Fortsetzung des Themas durch Beethoven ist ganz persönlich. Beethoven bleibt im gleichen Gefühlsgrad, während Mozarts Anfang sich in einer mehr spielerischen Figur verläuft.
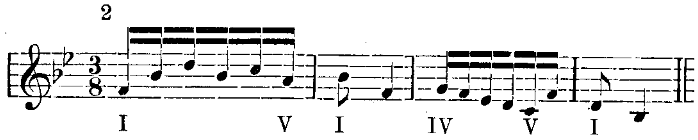
Die Fortsetzung ist der beste Prüfstein für die Frage: schwache Nachahmung oder weiterbauende Uebernahme.

Eigene Themen hat Beethoven bekanntlich öfters in mehreren Werken verwendet. Es kann sein, daß ein Werk die ausgesprochene Vorstudie zum anderen ist, wie bei den Klaviervariationen über das Thema des 4. Eroikasatzes. Oder Beethoven suchte nach der vollkommensten Form für sein Thema, ein solcher Fall liegt bei dem später zu besprechenden Freudenlied der 9. Symphonie vor. Oder aber er gewann dem gleichen Thema einen völlig anderen Ausdruck ab, wandelte es als Meister der Variation um. So wird aus dem hochberühmten Seitenthema des ersten Appassionata-Satzes (Op. 57) das humorvolle Allegretto-scherzando-Thema des Streichquartetts Op. 59 Nr. 1 Satz 2 (B. VIII 1 und 2):

VIII 1



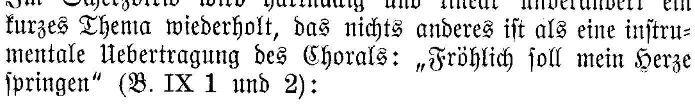
2
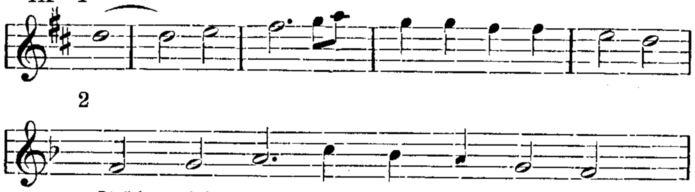


Die Harmoniefolgen stimmen fast genau überein (man vergleiche die Bezifferung!). Die edle, stolze Wallung des Selbstgefühls in der Appassionata wird zum launigen Geplauder im Quartett. Der grundlegende Unterschied liegt im Rhythmus, die Einzelheiten sind leicht festzustellen. Der Quartettsatz wird zu einem Stück voll köstlichen Humors, der zu dem leidenschaftlichen Sonatensatz im denkbar größten Gegensatz steht. Man könnte sich beide Sätze nicht in einem Werke zusammen denken, das Gefühlsniveau ist zu verschieden.

Ein interessanter, scheinbar unbeachteter Fall der Uebernahme einer fremden Melodie findet sich wieder in der 9. Symphonie. Im Scherzotrio wird hartnäckig und linear unverändert ein kurzes Thema wiederholt, das nichts anderes ist als eine instrumentale Uebertragung des Chorals: „Fröhlich soll mein Herze springen" (B. IX 1 und 2):

IX 1



2
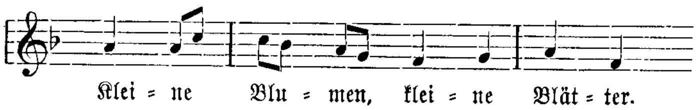


Es ist leicht möglich, daß Beethoven den im Jahre 1653 von Crüger komponierten Choral gekannt hat, dessen Text von dem gefeierten Liederdichter Paul Gerhard herrührt. Sollte hier nicht schon ein Hinweis auf die überschäumende Freude des

letzten Satzes gemeint sein? Heiter genug klingt der Satz. Das hartnäckige Festhalten des Themas sieht einem Sichzwingen zur Freude sehr ähnlich. Nur aufkommen gegen die Stimmung des Scherzos! Der Wille zur Freude muß zur Freude führen. Predigt Beethoven da nicht eine tiefe Lebensweisheit? Man braucht deswegen das Choralmotiv noch nicht als Erinnerungsmotiv im Bachschen Sinn aufzufassen, denn die Melodie wird ihrem Text so gerecht, daß Beethoven sie auch ohne literarische Anspielung als Freudenmusik verwenden konnte. Diese Vorahnung des letzten Satzes verhält sich zu diesem wie die C dur-Stelle im zweiten Satze der 5. Symphonie zum Schlußsatze. Gleichnisweise könnte man an das Kunstmittel des Reimes erinnern.

Das Freudenthema des vierten Satzes der 9. Symphonie, das mit dem Scherzotrio durch den gleichen Anfang nur von der Terz ausgehend verwandt ist, ist schon in dem Liedchen Op. 83 Nr. 3 „Mit einem gemalten Bande" vorgebildet (B. X 1 und 2):

X 1



2



Ein schlagendes Beispiel für die Wandelbarkeit des Ausdrucks bei annähernd gleichen Tonfolgen. Der Hauptunterschied wird wohl darin liegen, daß auf das Freudenthema 15 Silben gesungen werden, auf die Liedmelodie nur 8; infolgedessen fallen die Bindungen weg, jeder Ton wird wichtig. Der schwelgerische Vorhalt auf fis wirkt natürlich auch ganz anders als das sanfte Zurückfallen von a′ nach f′. Die Verwendung fremder und eigener Tongedanken in der 9. Symphonie bildet also ein getreues Gegenstück zur Eroika.

Verlockend wäre es, den Einfluß darzustellen, den die 9. Symphonie selbst wieder auf die Musik des 19. Jahrhunderts gewonnen hat. Er ist ungeheuer. Das wichtigste Moment ist wohl die allmähliche Entstehung des Themas aus der Erregung (Tremolo), wofür der Eingang der Symphonie vorbildlich wurde. Der wichtigste Instrumentaltyp des 19. Jahrhunderts ist damit schon vorgebildet. Während die ältere Musik ihr fertiges Thema frisch hinsetzt, läßt die jüngst vergangene es vor den Ohren des Hörers erst werden. Bruckner, Wagner sind die bezeichnenden Namen. Die rein melodischen Nachbildungen, so zahlreich sie sind, wiegen natürlich gering daneben. Das leere Quintentremolo wird immer wieder nachgeahmt (Holländer-Ouvertüre); das Adagio wird zum Preisliedeingang, die A dur-Stelle im Schlußsatz vor dem zweiten Presto-Einsatz ballt Wagner zum Lohengrin-Motiv zusammen, Mendelssohn macht das deutsche Volk in seinem: „Es ist bestimmt in Gottes Rat" mit einem häufigen Ueberleitungsmotiv des Schlußsatzes gründlich bekannt. Jeder Komponist, der etwas auf sich hält, schreibt seine d moll-Symphonie. Es wäre Aufgabe für eine Doktorarbeit, diese Einflüsse völlig klarzulegen, die von der Großtat Beethovens ausgingen.

Die angeführten Beispiele genügen völlig, um zu zeigen, worauf es ankommt. Der Einfall allein besagt wenig, seine vollkommene Ausprägung und organische Durchführung alles. Und darin ist Beethoven groß[1]. Der Grund, warum eine falsche Richtung der Kunstästhetik so sehr auf Originalität hält und Entlehnungen so ernst nimmt, liegt in der Ueberschätzung des Persönlichen, die sich auch in dem unendlichen biographischen Kleinkram, in der übertriebenen Heldenphilologie zum Schaden der Kunst auslebt. Wohl kann sich die Kunst nur an Persönlichkeiten entwickeln. Das Wesentliche bleibt immer die Kunst selbst und ihr Gang. Der einzelne Meister kann nur als treuer Diener geehrt werden. Die gleiche irrige Richtung treibt auch wie verliebte Jünglinge einen verschwenderischen Mißbrauch mit dem Worte „ewig", um die Werke der Meister auszuzeichnen. Gewiß hat jedes wahrhaft große Kunstwerk Ewigkeitswert, weil es die Vergangenheit aufnimmt und in die Zukunft weist. Es kann aus der Entwicklung nicht mehr weggedacht werden. In dem Sinne, als ob die Wirkung auf die Menschen immer die gleiche wäre, gibt es ewige Werke nicht. Schon wir, die nach Bruckner und Wagner leben, können Beethovens Symphonien nicht mehr mit den gleichen Ohren hören wie die Zeitgenossen. Das Kühne, das jene schreckte, das Neue, das sie nicht faßten, ist uns vertraut, vielleicht allzu vertraut. Mozarts Oper, ohne die es Weber und Wagner nicht gäbe, ist längst Bild im Goldrahmen, Puppenspiel geworden. Figaro kann uns nicht mehr Gegenwartskomödie sein wie den Zeitgenossen. Von dieser höheren Warte aus bleibt es freilich gleichgültig, wer ein Thema ausgeheckt hat. Da kommt es lediglich darauf an, wer ihm seine wirksamste Gestalt gegeben und es zum wichtigen Besitz der Tonsprache gemacht hat. Wagner machte Liszt einmal im Theater auf ein Thema aufmerksam, das er von ihm habe. „So kommt es wenigstens unter die Leute," antwortete der bescheidene Liszt. Was in der Wissenschaft schon lächerlich ist, der Streit um die Priorität einer Idee, sollte auch in der Kunst verschwinden und der Liebe zum sachlichen, überpersönlichen Besitzstand der Kunst weichen.

[1] Man verwechsle nur nicht das in Kritiken so oft hervorgehobene große (technische) Können bei völligem Mangel an Eigenart mit der Schöpferkraft der Meister. Das Genie macht aus nichts etwas; der Routinierte drischt mit allem Können leeres Stroh.

Die Bedeutung der Gegenreformation und des 30jährigen Krieges für die deutsche Musik.

Von Dr. Karl Blessinger (München).

(Schluß.)

II.

Beim Ausbruch des großen Krieges blühte allenthalben in Deutschland ein reich entwickeltes Musikleben, das in jedem Betracht auf sehr hoher Stufe stand und von breiten Schichten des Volkes getragen wurde. Im Vordergrund stand natürlich überall die kirchliche Vokalmusik, für die allseitig in sehr liberaler Weise gesorgt wurde. Beim Figuralgesang in der Kirche wirkten in beiden Konfessionen vornehmlich die Schüler der Lateinschulen mit, auf deren musikalische Ausbildung großes Gewicht gelegt wurde, und die unter der Leitung hervorragend tüchtiger Musiker zu bedeutenden Leistungen befähigt waren. Gerade dadurch war der Grund gelegt für eine verständnisvolle Schätzung der Musik in den gebildeten Kreisen, für einen festen Rückhalt der Musik im Volke, und viele junge Leute pflegten, wenn sie auf die Universität kamen, eifrig die edle Tonkunst weiter, allerdings weniger auf geistlichem als auf weltlichem Gebiet. So sind die Universitäten für die Entwicklung des deutschen Liedes von ausschlaggebender Bedeutung geworden. Daß neben der geistlichen Figuralmusik das Orgelspiel in dieser Zeit einen gewaltigen Aufschwung nahm, ist bereits erwähnt worden. In den führenden musikalischen Stellen, als Kantoren, Kapellmeister und Organisten, wurden im allgemeinen Musiker verwendet, die auf der Höhe der gelehrten Bildung der Zeit standen; Männer wie Heinrich Schütz, der sein juristisches Studium zum völligen Abschluß brachte, waren damals durchaus keine seltenen Ausnahmen. Die weltliche Instrumentalmusik, die sich in der Suite konzentrierte, entwickelte sich rasch; die Musikanten begannen sich eine geachtete bürgerliche Stellung zu erwerben, und es war ihnen zu Anfang des 17. Jahrhunderts wohl in allen Städten die Möglichkeit geboten, vollberechtigte Bürger zu werden. Die Suite erfuhr eine mächtige Förderung dadurch, daß ihre Literatur durch gelehrte Musiker von Rang bereichert wurde; es sei in dieser Hinsicht nur an den Leipziger Thomaskantor Johann Hermann Schein (1586 bis 1630), einem der bedeutendsten Vorgänger Seb. Bachs in diesem Amte, erinnert. In allen Gauen Deutschlands wurde eifrig musiziert und komponiert, doch ist nicht zu verkennen,

daß gerade damals auf evangelischer Seite ein weit frischeres musikalisches Leben pulsierte, als auf katholischer: die bedeutendsten deutschen Musiker der Zeit bekannten sich zum protestantischen Glauben. An allen Höfen waren gutgeschulte und reichlich besetzte Vokal- und Instrumentalkapellen vorhanden, die nicht bloß die Kirchenmusik zu versehen, sondern auch höfischen Lustbarkeiten zu dienen hatten. Auch die kleineren Landesherren hatten ihre eigenen Kapellen, und nicht die schlechtesten Meister wurden von ihnen beschäftigt. Der große Heinrich Schütz war bei Ausbruch des Krieges noch im Dienste des Landgrafen von Hessen-Kassel, der Koburger Hof hatte in dem noch der älteren Generation angehörenden Melchior Franck eine hochbedeutende Kraft, an den Höfen zu Lüneburg und Wolfenbüttel wirkten Träger des berühmten Namens Prätorius usw. Mit den Fürsten wetteiferten die Städte: Nürnberg besaß in Hermann Staden, Augsburg in dem trefflichen Pädagogen Adam Gumpelzhaimer, Straßburg in Chr. Thomas Walliser hervorragend tüchtige Männer, und auch in vielen kleineren Orten wurde musikalisch sehr Gutes geleistet. Selbst in den entlegensten Gegenden des deutschen Sprachgebietes, in Orten wie Danzig und Königsberg, blühte die Musik.

Auch die grauenvollen Ereignisse des Krieges vermochten die tiefe Freude unseres Volkes an der Musik nicht zu zerstören, und während in diesen 30 Jahren fast alles, was vorher sonst an Kulturarbeit geleistet worden war, in die Brüche ging, kam die deutsche Musik trotz aller Fährnisse und Bedrängnisse ungebrochen über diese schwere Zeit hinweg. Die äußeren Verhältnisse wirkten ja an jedem Orte anders. Manche, für die Musik sehr wichtige Orte blieben von den Kriegswirren überhaupt fast völlig verschont, z. B. Hamburg, auch Hannover, andere Gegenden wurden schon vor Kriegsausbruch von allerhand Nöten heimgesucht, so Augsburg und insbesondere Frankfurt a. M., das zu Anfang des Jahrhunderts der Schauplatz schwerer innerpolitischer Kämpfe war, die auch die Musik schwer schädigten. Im allgemeinen freilich blieb das deutsche Musikleben die ganzen 20er Jahre hindurch wenigstens äußerlich unbeeinträchtigt, wenn auch innerlich bereits Anzeichen eines gewissen Rückgangs sich bemerkbar machten, insofern die Verrohung der Gemüter, die im späteren Verlaufe des Krieges einen so allgemeinen Umfang annahm, schon damals deutliche Spuren zeigte. Was hat nicht z. B. Joh. Herm. Schein in seinen letzten Lebensjahren mit seinen Thomasschülern für unliebsame Erfahrungen machen müssen! Diese Erscheinungen waren jedoch zunächst nicht von symptomatischer Bedeutung, im Gegenteil, in mancher Hinsicht nahm das Musikleben im ersten Jahrzehnt des Krieges sogar einen kräftigen Aufschwung. Das Reformationsjubeljahr 1617, dessen Feier auch in musikalischer Hinsicht im ganzen Bereich des evangelischen Glaubens einen Höhepunkt bedeutet, war kein Abschiednehmen von alten, schöneren Zeiten, vielmehr bildete es den Auftakt zu einer musikgeschichtlichen Tat ersten Ranges, zu Heinrich Schütz' schon erwähntem Psalmenwerk von 1619, in welchem die Errungenschaften, welche unsere Musik den Italienern verdankte, zum erstenmal restlos mit rein-deutschem Wesen verschmolzen wurden. Trotz der bewegten Zeiten fand Schütz' Werk in geradezu unglaublich kurzer Frist die allgemeinste Verbreitung; es ist, als ob das Geschick noch in letzter Stunde unserem Volke für die bevorstehenden Zeiten schwerer Heimsuchung ein Mittel des Trostes und der Erbauung hätte bescheren wollen. Vielfach war, solange noch irgendeine Möglichkeit dazu bestand, der Krieg für Fürsten und Obrigkeiten ein Anlaß, die Musik erst recht zu fördern, weil sie ein Lebensbedürfnis für jeden geworden war, und an vielen Orten wurden die Ausgaben für musikalische Zwecke beträchtlich erhöht. Ja sogar als höfische Belustigung hatte die Musik in diesen Jahren ihre Rolle noch lange nicht ausgespielt: im Jahre 1627 ging in Torgau vor dem kursächsischen Hofe die erste deutsche Oper in Szene, deren Text eine durch Martin Opitz besorgte Uebertragung des überhaupt ersten Operntextes, der Rinuccinischen Dafne, war, welchen Heinrich Schütz in Musik gesetzt hatte.

Aber nun wurden die Zeiten immer schlimmer, die Geldmittel, die für musikalische Zwecke zur Verfügung standen, versiegten mehr und mehr, und seit der Ankunft der Schweden begann für fast ganz Deutschland mit Ausnahme einiger weniger Landstriche eine ununterbrochene Zeit der Plünderungen, Erpressungen, Okkupationen, Seuchen, kurz von Plagen, die alles bisher Erlebte weit in den Schatten stellten. Da und dort mußten die Kapellen aufgelöst werden, ihre Mitglieder wurden brotlos. Andere Kapellen, z. B. die Dresdener unter Schütz, wurden auf einen geringen Bruchteil ihres seitherigen Bestandes reduziert, und wir haben gesehen, daß Schütz selbst wiederholt in Kopenhagen Zuflucht suchen mußte. Den Spielleuten ging es noch nicht einmal am schlechtesten, die hatten fast immer Gelegenheit, sich durch Aufspielen vor den fremden Offizieren ihren Unterhalt zu verdienen; aber die Lage der Vokalisten, der Organisten, der Kantoren und Kapellmeister war vielfach geradezu trostlos. Nicht wenige von ihnen mußten, soweit es überhaupt möglich war, in anderen Berufen unterzukommen suchen; andere, die vorher ein ansehnliches Vermögen besessen hatten, z. B. Samuel Scheidt, verarmten völlig, und außerdem wurden nicht wenige Musiker Opfer der Pest, so Adam Gumpelzhaimer. Es ist ergreifend zu sehen, wie viele Gelegenheits-Trauermusiken auf den Tod nächster Angehöriger die Komponisten in jenen Jahren geschaffen haben. Angesichts der allgemeinen Lage ist es um so staunenswerter, daß, sobald man irgendwo auch nur ein wenig wieder aufatmen zu können glaubte, das musikalische Leben gleich wieder in Gang zu bringen versucht wurde. Oft genug mußten ja diese Versuche infolge neuer Kriegsnöte bald wieder aufgegeben werden, aber doch wurde da und dort ein Stamm von Musikern, der für den späteren Neuaufbau geeignet war, in die Friedenszeit hinübergerettet. Sogar Neugründungen wurden mit Erfolg versucht. In den Zeiten tiefsten Verfalls der kursächsischen Kapelle gründete der sächsische Kurprinz einen eigenen Musikkörper, der verhältnismäßig gut gedieh, und während bisher das Halten eigener Kapellen als Vorrecht der regierenden Landesherren betrachtet wurde, begann der übrige Adel in den trüben 30er Jahren vereinzelt mit der Gründung von Haus-

eits 1645 erschienenen Har-
enannten Erasmus Kindermann
eite Moment liegt in dem Neu-
n der die früher üblichen Tanz-
teuen, allerdings auf fremdem
emande, Courante, Sarabande,

Die neue Suite erhielt in
roberger und Joh. Rosenmüller
tümliche Ausprägung; sie kam
ach Italien und hat von dort
hen Sonate mit errichten helfen.
nzelnen Orte hat der Krieg Ver-
alten musikalischen Zentren haben
allgemeinen beibehalten; aber es
bisher musikalisch nicht hervor-
Franz Tunder, Mühlhausen i. Th.
r deutsche Südwesten hatte dafür
g auf lange hinaus eingebüßt.
ie großenteils evangelisch waren,
keit, während des Krieges mit
hland liegenden Zentren ihres
aufrecht zu erhalten, andererseits
n musikalisch bedeutsamen Orte
kümmerte dort die Musik al-
rischen Wirren (die Kriege gegen
e der spanische Erbfolgekrieg)

in Holland.

er Zynen (Doorn).
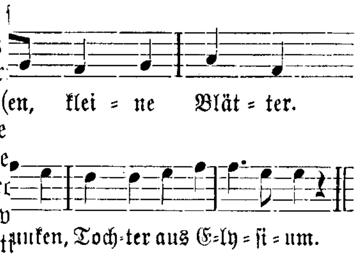
seine Bach-Auffassung nicht „v
Mission in Europa, in der W
können. Diese verschiedenen An
sind in diesen Zeilen nicht nähe

Ich erbitte Raum für einen
des holländischen Musiklebens g
ein genaues, kein schiefes zu ge
daß das Concertgebouw, mit 2
Orchester, im Mittelpunkt steht
stützung verdient, aber er wisse
außerdem ein selbständiges Tr
Aufwärtsbewegung der musikali
nicht nur Concertgebouw-Orc
Amsterdam, sondern dabei die
Orchester, die Künstler von Ho
usw., alle zusammen das hollä
intensiven gemacht haben, wie e
irrt, wenn man glaubt, und
diesen Glauben mit Emphase
hieße er auch Willem Mengel
ganz Holland erzeugen und v
Zweifel, sein kraftvolles Wirke
Orchester und Chor in Amsterd



kapellen. Die erste Stellung als Kapellmeister eines Adligen hatte Andreas Hammerschmidt inne, jener Meister, der nächst Schütz in jenem Zeitraum die größte Bedeutung hatte; er war 1633/34 auf dem Bünauschen Schlosse Weißenstein tätig. Hammerschmidts Bedeutung liegt darin, daß er zuerst das dramatische Moment in der evangelischen Kirchenmusik zur Geltung brachte; durch seine „Gespräche über die Evangelia" ist er einer der bedeutendsten Vorläufer Seb. Bachs geworden. Auch Hammerschmidts Werke verbreiteten sich noch während des Krieges über ganz Deutschland, ein Beweis dafür, wie trotz aller Schwierigkeiten und Fährlichkeiten des Verkehrs der musikalische Austausch allerorten immer noch vonstatten ging. Auch der Notendruck, die fast unerläßliche Vorbedingung dieses Austausches, war immer aufrecht erhalten worden. Fast nirgends begnügte man sich m ist, ist schon in dem Liedchen
handenen und mit den Schöpf gemalten Bande" vorgebildet
nisten, man wollte immer auch

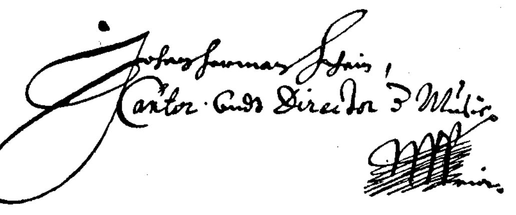
Trotz der Begeisterung, mi
Jahren das deutsche Volk an
natürlich nicht vermeiden, daß
stark zurückging. Da und dor



der Augsburgischen Konfession (en,
Adolfs (1632) durch kirchliche
formationsjubelfestes zu begehe
meist bei weitem nicht dem gr
die Leistungen natürlich noch v
großen Teil an dem gleichzeiti
schulen, aus denen ja bekann Wandelbarkeit des Ausdrucks
musikalische Nachwuchs hervorgin. Der Hauptunterschied wird
Beziehung fast überall auf fr Freudenthema 15 Silben ge-
deren moralische Qualitäten sand die nur 8; infolgedessen fallen
ihr Fleiß und guter Wille wird wichtig. Der schwelgerische
Dazu fehlte es auch häufig an auch ganz anders als das sanfte
von tüchtigen Musikern versehen. Die Verwendung fremder und
Symphonie bildet also ein ge-



ß darzustellen, den die 9. Sym-
usik des 19. Jahrhunderts ge-
. Das wichtigste Moment ist
des Themas aus der Erregung
der Symphonie vorbildlich
ntaltyp des 19. Jahrhunderts
ährend die ältere Musik ihr
äßt die jüngst vergangene es
werden. Bruckner, Wagner
Die rein melodischen Nach-
iegen natürlich gering daneben.
immer wieder nachgeahmt



gelang nicht immer, wenn am Orte selbst kein geeigneter Nachfolger vorhanden war, von auswärts gleichwertigen Ersatz herbeizuziehen, denn die Gefahren, die mit einer Reise damals verbunden waren, waren außerordentlich groß. Immerhin waren die Bemühungen, einen tüchtigen Nachwuchs heranzubilden, vielfach sehr lebhaft, und es wurde oft in dieser Hinsicht kein Opfer gescheut. So schickte der Nürnberger Rat im Jahre 1635 einen Sohn seiner Stadt, den hochbegabten Erasmus Kindermann, mit einem Stipendium zur musikalischen Ausbildung nach Venedig. Kindermann mußte auf Umwegen, über Frankfurt und Straßburg, dahin reisen, weil es auf dem direkten Wege anscheinend unmöglich war, weiterzukommen. Aber solche Fälle blieben immerhin Ausnahmen, wenngleich lange nicht so seltene, wie man annehmen könnte, denn am
Gegenwartskomödie sein wie llenthalben eine stattliche Zahl
höheren Warte aus bleibt es frei räfte vorhanden.
ausgeheckt hat. Da kommt es usiker hatte doch der Krieg eine
seine wirksamste Gestalt gegeben vollbracht. Der scharfe Unter-
der Tonsprache gemacht hat. sikern und den Spielleuten, den
Theater auf ein Thema aufme nicht verschwunden, so doch
„So kommt es wenigstens u Das lag natürlich zum Teil
bescheidene Liszt. Was in der sik in der Kirche nach und nach
der Streit um die Priorität nit der Vokalmusik sich erworben
Kunst verschwinden und der L rkennen, daß daneben auch noch
lichen Besitzstand der Kunst wei folge der erwähnten Schwierig-
es in vielen Fällen nötig, In-
t Zeiten niemals einen Anspruch
e Stellungen aufrücken zu lassen,
usik überhaupt zu ermöglichen.

Die Bedeutung der (n Musiker im Ansehen gesunken,
des 30jährigen Krieges ne Verrohung nicht spurlos vor-
s gekommenen Akten aus dieser

Von Dr. Karl Bl von ganz häßlichen Auftritten,
(Sch haben. So hatte sich während
ichung der beiden Gruppen von
In der Folgezeit immer weiter

Beim Ausbruch des groß einem starken Niedergang des
Deutschland ein reich entandes führte.
Betracht auf sehr ho ald ein neuer Aufschwung der
Schichten des Volkes g ht unwesentlich veränderten Bestand natürlich überall die kirchli atische Kirchenmusik behielt noch sehr liberaler Weise gesorgt wurde n bei, die während des Krieges wirkten in beiden Konfessionen vo ar wesentlich bereichert worden schulen mit, auf deren musikalische hs in den Schützschen Alterswurde, und die unter der Leitun siken, auch weiterhin noch ein zu bedeutenden Leistungen bef sie im 18. Jahrhundert mehr war der Grund gelegt für einen nur der große Seb. Bach war Musik in den gebildeten Kreisen es Jahrhunderts treu bewahrte, der aus dem bisher Gewordenen in unerhört genialer Weise die Summe zog. Die Glanzzeit der katholischen Kirchenmusik aber war in Deutschland vorbei; wohl nahm sie nach dem Kriege noch einen kräftigen Anlauf zu neuer Blüte, und insbesondere hatte das katholische Orgelspiel noch hochbedeutende Vertreter aufzuweisen, doch ist es bezeichnend, daß die beiden hervorragendsten unter diesen, Joh. Jak. Froberger (gest. 1667) und Joh. Kaspar Kerll (1627—93), im evangelischen Glauben aufgewachsen sind und erst später zum Katholizismus übertraten. Die katholische Kirchenmusik war dem neu anstürmenden italienischen Einfluß völlig ausgeliefert, der durch die Berufung italienischer Opernkomponisten und Sänger an die Höfe zu Wien und München übermächtig wurde, und auf katholischer Seite war nicht, wie seinerzeit auf protestantischer, ein großer Genius vorhanden, der die italienische Manier dem deutschen Geiste hätte innerlich anpassen können. Die deutsche Kultur war eben in ihrem Eigenleben durch den Krieg völlig zerstört worden, und ihr Neuaufbau war auf lange Zeit hinaus unmöglich. Deutschland stand wahllos den Einwirkungen des Auslandes offen. Daß die deutsche Musik im Norden, wo doch nicht nur an den Höfen, sondern auch in bedeutenden Städten die Oper von Italien aus ebenfalls raschen Eingang fand, diesen Einflüssen des Auslandes gegenüber viel eher eine gewisse Selbständigkeit behaupten konnte, ist nach den voran-

gegangenen Ausführungen leicht erklärlich; hier war noch die Möglichkeit vorhanden, die fremden Elemente dem eigenen Wesen zu assimilieren.

Fremde Kunstformen freilich haben sich auch dort eingebürgert, und insbesondere hat die italienische begleitete Monodie auch dort ihren Einzug gehalten, wenn auch freilich die erwähnte Vorliebe für vollstimmiges Musizieren sie nur zu bedingter Herrschaft gelangen ließ. Auf vokalem Gebiete zeigte sich dies im Aufblühen des Sololiedes, auf instrumentalem in dem Emporkommen des virtuosen Solospiels auf der Gambe und auf der Violine. Aber Deutschland hat noch im 17. Jahrhundert aus eigener Kraft einige musikgeschichtlich wichtige Reformen eingeleitet. Hier ist zunächst die Trennung der bisher aufs engste miteinander verbundenen Klavier- und Orgelmusik zu nennen, die in der bereits 1645 erschienenen **Harmonia organica** des schon genannten Erasmus Kindermann ihren Anfang nahm. Das zweite Moment liegt in dem Neuerwachen der deutschen Suite, in der die früher üblichen Tanzformen (Pavane, Galliarde) neuen, allerdings auf fremdem Boden erwachsenen Formen (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) Platz machen mußten. Die neue Suite erhielt in Deutschland, vor allem durch Froberger und Joh. Rosenmüller (1620—84), zuerst ihre eigentümliche Ausprägung; sie kam von hier als Kammersonate nach Italien und hat von dort aus den Wunderbau der klassischen Sonate mit errichten helfen.

Auch in der Bedeutung der einzelnen Orte hat der Krieg Veränderungen hervorgebracht. Die alten musikalischen Zentren haben wohl ihre frühere Bedeutung im allgemeinen beibehalten; aber es traten zu ihnen andere Orte, die bisher musikalisch nicht hervorgetreten waren, z. B. Lübeck durch Franz Tunder, Mühlhausen i. Th. durch Johann Rudolf Ahle. Der deutsche Südwesten hatte dafür seine alte musikalische Bedeutung auf lange hinaus eingebüßt. Die ihm angehörenden Länder, die großenteils evangelisch waren, hatten kaum mehr eine Möglichkeit, während des Krieges mit den in Mittel- und Norddeutschland liegenden Zentren ihres Bekenntnisses die nötige Fühlung aufrecht zu erhalten, andererseits waren die ihnen nahe gelegenen musikalisch bedeutsamen Orte im feindlichen Lager. So verkümmerte dort die Musik allmählich, und die späteren kriegerischen Wirren (die Kriege gegen Ludwig XIV. und insbesondere der spanische Erbfolgekrieg) vollendeten diese Entwicklung.

Musikleben in Holland.

Von W. Sibmacher Zynen (Doorn).

Das dem holländischen Musikleben gewidmete Heft 15 der Neuen Musik-Zeitung vom 29. April hat gerade in Holland die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Eine langjährige Tätigkeit als Musik-Redakteur unserer größten Tagesblätter befähigt mich, den Inhalt und die Tragweite dieser Artikel zu beurteilen, und gibt mir, wie ich meine, das Recht, den Gesichtspunkt, aus welchem die Mitarbeiter geschrieben haben, zu beurteilen. Deren Standpunkt kann ich mir zwar erklären; in den herannahenden Tagen des Mahler-Festes war es das Gefühl von Respekt und Bewunderung für Gustav Mahler und für den Mahler-Apostel Willem Mengelberg, welches die Herren enthusiasmierte; aus eigener Erfahrung, im In- und im Ausland, kenne ich diesen Musikfest-Enthusiasmus: kein Wort ist zu laut, keine Vergleichung zu kühn, kein Lorbeerkranz zu groß, keine Blume zu fein, kein Geschenk zu kostbar, kein Ritterkreuz zu blendend, keine Lobpreisung zu übertrieben, um den Musikhelden zu huldigen; und, obwohl mancher Zuseher bei solchem glühenden Musikfestrausch ein leichtes Lächeln im Auge nicht los wird, kann er sich doch gegenüber der ehrlichen, echten Freude über schöne Kunsterfolge gerne zustimmend verhalten. Er weiß: die Champagnerstimmung verweht; das Wesentliche, die tieferen musikalischen, ästhetischen und ethischen Eindrücke bleiben. Auch die gedruckten Worte haben ein längeres Leben als das Hurra- und Hochgerufe . . .

Es kann nicht meine Absicht sein, den Inhalt des Holland-Heftes detailliert zu besprechen. Leicht wäre es, die historischen Anschauungen (z. B. in betreff der deutschen Oper in Rotterdam) zu verbessern oder zu ergänzen. Viele Versicherungen in bezug auf Mahler und Mengelberg sollten in Frage gestellt werden: ist wirklich Gustav Mahler „heute schon einer der populärsten Komponisten“, dann scheint doch der jetzt gestiftete Mahler-Bund in Holland überflüssig. Wie viele holländische Konzertbesucher werden mit Dr. Rudolf Mengelberg behaupten, daß mit „der Neunten“ „ebenso häufig“ die neunte Symphonie von Mahler wie die von Beethoven gemeint ist! Es gibt viele ernsthafte Bach-Verehrer, die Mengelbergs „Neuerweckung des Altmeisters“ — trotz aller technischen Vollkommenheit der musikalischen Aufführung — nicht bedingungslos gutheißen; die seine Bach-Auffassung nicht „vorbildlich“ nennen; seine Bach-Mission in Europa, in der Welt sogar! . . . nicht anerkennen können. Diese verschiedenen Ansichten und Wertschätzungen aber sind in diesen Zeilen nicht näher zu prüfen.

Ich erbitte Raum für einen Protest. Wenn man ein Bild des holländischen Musiklebens geben will, ist man verpflichtet, ein genaues, kein schiefes zu geben. Der deutsche Leser weiß, daß das Concertgebouw, mit Willem Mengelberg und seinem Orchester, im Mittelpunkt steht und Lob und allgemeine Unterstützung verdient, aber er wisse dabei, daß in weiten Kreisen außerdem ein selbständiges Treiben und Streben, eine rege Aufwärtsbewegung der musikalischen Kunst sich zeigt; daß also nicht nur Concertgebouw-Orchester und Toonkunst-Chor in Amsterdam, sondern dabei die Gesangvereine im Lande, die Orchester, die Künstler von hoher Bedeutung, die Pädagogen usw., alle zusammen das holländische Musikleben zu einem so intensiven gemacht haben, wie es heute glücklicherweise ist. Man irrt, wenn man glaubt, und man irrt ärgerlich, wenn man diesen Glauben mit Emphase verkündet: daß ein Mensch — hieße er auch Willem Mengelberg — die „Musikkultur“ von ganz Holland erzeugen und völlig beherrschen könnte. Ohne Zweifel, sein kraftvolles Wirken und persönlicher Einfluß auf Orchester und Chor in Amsterdam waren segensreich, aber wer



Samuel Scheidt.

schreibt dem Rechtsgefühle gemäß, wenn er die künstlerische Arbeit von Dr. Peter van Anrooy als Orchesterdirigent in Groningen, nachher in Arnhem und jetzt im Haag vergißt! Das Utrechtsche Orchester habe ich gehört unter Coenen, gekannt unter Hutschenruyter, unter Jan van Gilse, und ich könnte von dem schönen Aufschwung seiner Produktionen erzählen. Wie viele Gesangvereine haben wir, von deren Dirigenten ich nur Anton Verhey, Anton Tierie, Johan Schoonderbeek nennen möchte, Dirigenten, welche die Meisterwerke aller Zeiten und Nationen ins Volk tragen und auch im Ausland, in Brüssel, Paris, Berlin, Anerkennung gefunden haben. Haben sie eine „Welt"-Mission? Nein — für uns aber bleibt ohne ihre Namen das Bild unseres Musiklebens unvollständig, einseitig.



Andreas Hammerschmidt.

Der deutsche Leser wird den Namen Averkamp, der mit seinem kleinen a cappella-Chor u. a. in Berlin auftrat, und den Namen Sem Dresden, einen der jüngeren nennenswerten Komponisten, den fein-musikalischen Dirigenten des hoch geschätzten Madrigal-Chors, umsonst gesucht haben. Es ist weiter überaus zu bedauern, daß ein Künstler wie Dirk Schäfer in dem Aufsatz von Dr. P. Cronheim nur im Vorbeigehen vorkommt; von seiner besonderen Bedeutung für das Kunstleben und dem hohen Wert seiner Persönlichkeit scheint Dr. Cronheim keinen Begriff zu haben: er ist doch ein angesehener Komponist von Orchester-, besonders von Kammermusikwerken (Streichquartett!) und unser vornehmster Klavierkünstler, der im letzten Winter in Amsterdam fünf Klavierabende vor ausverkauften Sälen gegeben hat, und in allen Städten, wo er auftritt, mit warmem Beifall empfangen wird.

Unter den jüngeren Komponisten vermissen wir neben Dresden Jan Ingenhoven und Zagwyn; wenn Jan Brandts Buys in Wien genannt wird, warum dann nicht die in Berlin ansässige Cornelie van Oosterzee? Evert Cornelis können wir, leider, nicht mehr als zweiten Dirigenten des Concertgebouw-Orchesters begrüßen; wir freuen uns jedoch, so oft wir ihn an der Orgel in der Kirche, im Kammermusiksaal am Klavier hören dürfen; im letzten Winter erschien er wiederum mit der vortrefflichen Sängerin Berta Sarsen: diese modernen Duo-Abende haben ein großes und treues Publikum. Evert Cornelis wird nicht genannt, ebensowenig die Bläser-Vereinigung, welche, von Cornelis dirigiert, in hohem Maße um ihre interessanten Konzerte geehrt wird. Ungenannt blieb das Holländische Streichquartett, das mit gutem Erfolg sich eifrig bemüht, den Sinn des Volkes für die edle Kammermusik zu fördern.

Für den Empfang der neuen Musik war Holland immer ein guter Boden: Brahms und vor ihm Rob. Schumann — wie Julius Röntgen in der N. M.-Z. feststellte — haben das erfahren. Heutzutage Richard Strauß und Gustav Mahler. Ein kräftiges, vielseitiges Musikleben hat aus eigenen Kräften den Boden bereitet, ein Musikleben, das mit den letzten dreißig Jahren eine neue Periode begonnen hat und: dank der talentreichen Arbeit, der schönen Ausdauer vieler Tonkünstler, in steter Entwicklung, in stetem Aufblühen begriffen ist.

Im Concertgebouw-Imperialismus droht eine Gefahr. Willem Mengelberg ist groß, das Amsterdamsche Orchester ist groß. Will man sie zusammen zu den Wolken erheben, man tue es, meinetwegen; nur nicht um das andere herabzusetzen. Will man sie am hellsten beleuchten, gut, nur nicht um das andere in den Schatten zu stellen oder auszulöschen. Will man das Ausland, Europa, die Welt, unterrichten — bravo! — — nur nicht auf Kosten der Wahrheit.

* * *

Zusatz der Schriftleitung. Daß nicht alle an der Musikpflege in Holland interessierten Kreise die Auffassung teilten, die den Grundton unseres „Holland-Heftes" bestimmte, wurde dem Schriftleiter der N. M.-Z. bei seinem Besuche des Mahler-Festes in Amsterdam klar. Von hier aus hatte sich die Sachlage natürlicherweise nicht übersehen lassen. So erscheint die Aufnahme der hier zu Wort kommenden Gegenäußerung um der Objektivität willen gerechtfertigt. Sie bedeutet keinerlei Stellungnahme gegen Herrn Dr. C. R. Mengelberg, dessen vorbildlicher Fleiß und Enthusiasmus auch ihr redliches Teil zum Gelingen des Mahler-Festes beigetragen haben. — Bei dieser Gelegenheit möge auch noch eine andere Seite der Mahler-Frage berührt werden, die in allerdings ganz vereinzelten Zuschriften an den Schriftleiter zum Ausdrucke kam: da dessen persönliche Stellung zu Mahlers Kunst bekannt ist, hat der und jener nicht begriffen, weshalb die N. M.-Z. ein Holland-Heft herausgab, das unter anderem der Sache Mahlers diente. Wir haben oft erklärt, daß die N. M.-Z. kein Parteiorgan ist. Sie sucht der Kunst in allen ihren Aeußerungen zu dienen, soweit sie ehrlich und echt sind. Das verpflichtet sie nur zum Kampfe gegen das Schlechte. Und der wird von uns, so dürfen wir wohl sagen, nie vergessen oder umgangen. Mahlers Kunst aber dazu zu rechnen, wäre ebensosehr Albernheit oder Irrsinn



Joh. Kaspar Kerll.

wie ein Versuch, den Meister aus der deutschen Musikgeschichte zu streichen, der, mag man seine Musik aus ästhetischen Gründen noch so sehr bekämpfen, wenigstens ein Genie des Wollens war.

Zum Vergessenheitstrank in Wagners Götterdämmerung.

Eine Entgegnung von Professor Dr. A. Prüfer.

Man muß die Wahrheit fort und fort wiederholen, da auch der Irrtum uns fort und fort gepredigt wird." Diese Mahnung Goethes treibt auch mich, den Ausführungen von Dr. August K. Stubenrauch (München) in Heft 9 der N. M.-Ztg. (1920), der wieder einmal das so oft mißverstandene Wesen des Vergessenheitstrankes angreift und mit Ausdrücken wie „abgebrauchter Hokuspokus" und „hohler theatralischer Effekt" abtun zu können meint, einige Worte der Rechtfertigung des Worttondramatikers in der Anwendung dieses dramatischen Mittels zu sagen:

„Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe."

Mit diesen Worten Mephistos an Faust schließt Goethe im ersten Teil des „Faust" die Szene in der Hexenküche und ihre Verwirklichung erleben wir schon in der folgenden Szene, die als Einleitung der Gretchen-Tragödie, die erste Begegnung Fausts mit Gretchen und das erste Aufkeimen seiner Liebe bringt. Aber keinem Verständigen wird es beikommen, an diesem dem Helden des dramatischen Gedichtes von der Hexe gereichten Verjüngungstrank, der in seinen Folgen von einem Liebestrank kaum zu unterscheiden ist, Anstoß zu nehmen und ihm seine Berechtigung im Drama als wirksames dramatisches Motiv abzusprechen, sowenig wie der Liebesverzückung, in die Faust durch einen Blick in den Zauberspiegel der Hexe gerät und die, über sein Erlebnis mit Gretchen hinweg, bis in den zweiten Teil (Helena) nachwirkt; so wenig auch, wie dem Vergessenheitszauber, den Faust mit Ariels Kunst durch das Bad „im Thau aus Lethes Fluth" zum Anfang dieses zweiten Teiles über sich ergehen lassen muß, um Gretchen zu vergessen und auf die Begegnung mit Helena völlig vorbereitet zu sein. Aehnliche Wirkungen von Zaubermitteln wenden auch andere Dramatiker an (des Nessos Gift in der Heraklessage) und Shakespeare (Othellos Betörung durch Jago und im Sommernachtstraum dem Zaubersaft, den Puck auf Titanias Augen träufelt)[1].

Daß das bei Wagner zur Vernichtung des weltunkundigen, unberatenen, arglosen Helden durch den Trug des zauberkundigen Nibelungen angewandte Mittel in der Tat als Zauber wirkt, dies erklärt sich aus der ganzen mythisch-märchenhaften Sphäre, in der die Welttragödie des Ringes des Nibelungen sich bewegt, anders als bei „Tristan und Isolde". Die Anwendung eines solchen Mittels ist in einer solchen Sphäre nicht seltsamer, als daß überhaupt Götter, Riesen und Nibelungen darin handelnd auftreten, der Waldvogel und der „wilde Wurm" Fafner in menschlicher Sprache reden, der Schwertarm des toten Siegfried gegen seinen Mörder Hagen sich erhebt, usw. Der Vergessenheitstrank ist also wirklich nichts anderes, als das äußere Mittel einer gegebenen dramatischen Notwendigkeit, und zwar ein dem Stoff entsprechendes. Es ist nicht etwa auch Liebestrank, sondern die heftige, plötzliche Leidenschaft für Gutrune erklärt sich aus Siegfrieds Wesen, das durch die Erweckung der Brünnhilde eine Wandlung erfahren hat, die also schon vor dem Genusse des Trankes vorhanden war. Nicht mehr ist es der jugendlich unberührte Waldknabe, dem die verführerische Erscheinung der Gutrune gegenübertritt. Seit seiner Erweckung der Brünnhilde, der der reine Jüngling als einer ihm unbekannten Wundererscheinung mit scheuer, zagender Ehrfurcht genaht war, hat Siegfried die Liebe des Weibes kennen gelernt und darum begreifen wir's, zumal unter dem Eindruck der ergreifenden und den Vorgang erst völlig verdeutlichenden *Musik*, daß er jetzt, nach dem Genusse des Trankes, „den Blick mit schnell entbrannter Leidenschaft auf Gutrune heftet", wie es in der szenischen Anweisung heißt. Das Wesen der Wandlung in Siegfrieds Innerm erklärt Wagner selbst durch die Annahme, er habe ein Gift in sich aufgenommen, das ihn wie durch einen Zauber in eine Art Fieber versetzt habe, und dessen erste Wirkung mit ganz ungeheurer Gewalt sich äußert. So berichtet Heinrich Porges in den Bühnenproben (Bayreuther Blätter 1896, S. 334). Es ist auch zum tieferen Verständnisse dieser Szene wichtig, deren frühere Fassung in „Siegfrieds Tod" vom Jahre 1848, die der Leser im zweiten Bande der Gesammelten Schriften und Dichtungen findet, mit der späteren, endgültigen in „Götterdämmerung" zu vergleichen, denn wir ersehen daraus, daß der Dichter hier ziemlich einschneidende Veränderungen vorgenommen, insbesondere das ungestüme Hervorbrechen der Leidenschaft Siegfrieds in der Fassung der „Götterdämmerung" bedeutend verstärkt und mit kräftigeren Strichen gezeichnet hat.

Daß der Held durch den Trank in seiner Selbstbestimmung unfrei und sein Charakter dadurch geändert worden sei, ist unrichtig und durch keine Stelle der Dichtung nachweisbar. Nur ein Erlöschen jeglicher Erinnerung an Brünnhilde wird dadurch bewirkt, aber seine freie Willensbestimmung nicht im mindesten angetastet; dies geht am deutlichsten aus der Szene Siegfrieds mit den Rheintöchtern hervor, in der er der Drohung der ihm als Ringbesitzer den Tod weissagenden Floßhilde gegenüber als furchtloser Held die Herausgabe des Rings verweigert.

Wie ist nun das Wesen des Trankes aufzufassen, ganz realistisch, als reines Zaubermittel, als Wunder oder nur symbolisch, als Ausdruck einer etwaigen wirklichen und im Charakter Siegfrieds begründeten Untreue? Die Einführung des Vergessenheitstrankes gehört zu den symbolischen Behelfen, die nach Schiller (in seinem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797) „in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört und also nicht dargestellt, sondern bloß *bedeutet* werden kann, die Stelle des Gegenstandes vertreten". Wagner weist dem Trank eine symbolisch-dramatische Bedeutung zu, indem er ihn zur Zusammendrängung und Vereinfachung auseinander liegender, nebensächlicher, dramatischer Begebenheiten benutzt, um unsere Teilnahme für die Haupthandlung des Stückes rege zu erhalten, wie er theoretisch, als Schriftsteller, diese Anschauung vom *Wunder* im Drama in seiner großen Abhandlung Oper und Drama (1851, Gesammelte Schriften, Band 4, Zweiter Teil, Einzelausgabe von Felix Groß, Berlin, Deutsche Bibliothek) dargetan hat. Aber nicht Siegfrieds Entfremdung von Brünnhilde will er durch dieses Mittel dem Gefühle begreiflich machen, wie dies bisher irrtümlich angenommen wurde. — Denn an eine mögliche, im Charakter Siegfrieds begründete Treulosigkeit ist gar nicht zu denken. Dem widerspricht die ganze Dichtung. Brünnhilde lebt in Siegfrieds tiefstem Innern „unbeachtet ewig innig fort", wie Gretchen in dem Faustens, nach seinem Vergessenheitstrank (vgl. Wagners herrliche „Beethoven"-Schrift, Band 9, S. 125) und Sonderausgabe (Sternfeld): „Brünnhilde brennt dann ewig heilig Dir in der Brust!" heißt es im Vorspiel von „Götterdämmerung".

Auch die Musik bietet uns einen förmlichen Beweis dafür, daß Siegfried in unwandelbarer treuer Liebe ganz in Brünnhilden lebt, an der Stelle im zweiten Akt, wo zu Worten Hagens:

„und Siegfried gewann ihn (den Ring) durch Trug,
den der Treulose büßen sollt'"

bei der Stelle: „der Treulose" das unheimlich dämonische Trankzauber-Motiv erscheint. Da gibt uns doch der Dichter selber einen deutlichen Fingerzeig, woher diese vermeintliche Treulosigkeit rührt; daß sie nicht im Charakter und Wesen des Helden, sondern in einer äußeren Einwirkung, eben im Vergessenheitstrank, zu suchen ist und ebenso, als ihm bei seiner großen Erzählung durch den Erinnerungstrank Hagens, die Erinnerung an die Einzige, die er mit wahrer Treue liebte, an Brünnhilde, wiederkommt, mit deren Namen er auch sterbend seine Seele aushaucht. — Vielmehr müssen wir *jene Verdichtung der Handlungsmomente auf Siegfrieds Gegner, auf Hagen, beziehen*, dessen dämonisches Verfahren, den

[1] Aus der umfangreichen Literatur über den Vergessenheitstrank hebe ich zur weiteren Befassung mit diesem Thema folgendes hervor: Dr. Friedr. Stade, Zur Beurteilung der Dichtung von Wagners Nibelungenring (Neue Zeitschrift für Musik, Band 75, 1879); Ernst Meinck, Fr. Hebbels und R. Wagners Nibelungen-Trilogien (Leipzig, M. Hesse, 1905) S. 69 ff.; Hans v. Wolzogen, „Wagneriana", Hannover, Oertel 1914; Bayreuther Blätter 1897 (Rudolf Schlösser) und 1915, 10.—12. Stück, S. 235 (Felix Groß) und Paul Steinmetz [gefallen im Weltkrieg]) S. 267 ff.

arglosen Helden Schritt für Schritt in seine arge Nibelungenwelt hinabzuziehen, der Dramatiker eben nicht im einzelnen darstellen kann und daher in den einen im Zaubertrank verdichteten und verstärkten Vorgang zusammendrängen muß. Daß aber der Dichter den Trank als wirklichen Zaubertrank, als dramatisches Motiv in dem eben ausgeführten Sinne aufgefaßt wissen wollte, geht schon aus der nachdrücklichen Betonung dieses Zaubers in Dichtung und Musik hervor. Auch hier hat Wagner, um den Eindruck des Unheimlichen dieser ganzen Trankszene noch zu verstärken, gegenüber der Fassung von „Siegfrieds Tod“, in „Götterdämmerung“, das zauberhafte Schwinden des Gedächtnisses noch verdeutlichende Zwischenrufe Siegfrieds eingefügt, wie auch die szenische Zwischenbemerkung: „Siegfried kommt wie aus einem traumartigen Zustande zu sich“, bevor er sich „mit übermütiger Lustigkeit zu Gunther wendet, um für ihn „die Frau zu freien“.

Der Vergessenheitstrank, und zwar genau in dem Zusammenhange, wie bei Wagner, ist ein uralter Zug der indo-germanischen Sagen, ebenso wie die Wiedererweckung der Erinnerung, wie diese Züge auch in unsern deutschen Volksmärchen vom Trommler[1] und der wahren Braut wundersam ahnungsvoll auf das Drama Wagners hinweisen. Daß dem Vergessenheitstrank als Gegenstück ein Erinnerungstrank im dritten Akte als äußerer Gegenzauber gegenübertreten müsse, ist dem Dichter, der ihn in der Prosafassung „der Nibelungenmythos als Entwurf zu einem Drama“ von 1848 noch nicht kannte, bereits in „Siegfrieds Tod“ aufgegangen.

Nachklänge und Vorschläge zum Niederrheinischen Musikfest in Aachen.

Allem l'art-pour-l'art-Geschwätz und -Geschrei zum Trotz: die Kunst verknüpfen feste und unlösliche Bande mit dem Leben. Das ist schon immer gut deutsche Auffassung gewesen und die soll uns auch heute und in Zukunft keine Fremdtümelei verderben oder gar rauben. In solchem Sinne ist das soeben verklungene 91. Niederrheinische Musikfest wie ein Griff ins Leben gewesen, ins deutsche Leben, wie es sich in deutscher Ton- und Dichtkunst spiegelt und Geltung hat weit über den Tag ihres Gestaltens wie ihrer Gestalter hinaus. Wer ist, nach dem Erleben der nahen Vergangenheit, Goethes ruhe- und trostloser Wanderer in den Wald- und Felsengründen des Harzes anders als das ganze deutsche Volk? Dem auch „Balsam“ — Menschheitsverbrüderungsgedanken und -absichten — „zum Gifte ward“, und das in seinen Besten auch daran ist, „Menschenhaß aus der Fülle der Liebe zu trinken“. Unmittelbar ergriff einen, wie kaum ein anderes Werk des ganzen Festes, die inständige Bitte: „Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe, ein Ton, seinem Ohre vernehmlich, so erquicke sein Herz! Oeffne den umwölkten Blick über die tausend Quellen neben dem Durstenden in der Wüste!“

Wer klagte in stillen Stunden nicht mit Mendelssohn (im e moll-Konzert) über die entschwundenen Hochbilder der vorigen Jahre? Wer setzte sich heute nicht wie Brahms in der e moll-Symphonie mit dem Wesen und Wollen der Menschen und Mächte einer fernen glanzvollen deutschen Geschichte auseinander? Wer schöpfte nicht Trost und Kraft aus dem Großen des Einst und wünschte uns und unsern Enkeln nicht das ritterliche Feuer, den Adel des Schmerzes und die sieghafte Kraft des Aufschwunges, wie er in C. M. von Webers Vorspiel zur „Euryanthe“ lebt? Und wer das nicht kann, nicht sieht oder nicht sucht, dem ist gewiß der Wahrheitsgrund und der Zauber der Gedanken, Empfindungen und Bilder, die Richard Strauß in seiner „Sinfonia domestica“ erwecken will, auf- und nahegegangen. Was ist sie denn in ihrem Besten anders, als auch eine Predigt davon, daß unser zukünftiges Heil zum wesentlichen Teile im Heilsein der deutschen Familie beschlossen liegt? Einen Schritt weiter führte die „Festwiese“ aus den Meistersingern:

„Habt acht! Uns dräuen üble Streich':
zerfällt erst deutsches Volk und Reich
in falscher welscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land;
was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'!
Drum sag' ich euch: ehrt eure deutschen Meister!
Dann bannt ihr gute Geister;
und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich:
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!“

Diese aber weist in ihren echtesten, gewaltigsten Werken, vor allen anderen in Bachs Hoher Messe, auf das Unirdische, Unzerstörbare, in allem Wandel Beständige: auf das Göttliche. Deutsches Familienleben, deutsche Kunst und deutsche Herzensfrömmigkeit — das sind die Säulen, auf denen der Tempel der deutschen Zukunft errichtet werden muß, wenn er überhaupt noch errichtet werden kann. . . . .

So ist das 91. Niederrheinische Musikfest durch die Auswahl seiner Werke in den gegebenen Zeitläuften weit mehr als ein provinzial begrenztes Unternehmen gewesen. Vielmehr darf und soll es ruhig als ein rheinisches Bekenntnis zum Gesamtdeutschtum betrachtet und gewertet werden. Was die Einen ihm als Mangel anrechnen zu müssen glaubten, nämlich das Fehlen aller heimatlichen Züge in seinem Bilde, muß ich ihm mehr und mehr als Vorzug zuerkennen. Unter den gegenwärtigen Umständen konnte es gar keinen sprechenderen künstlerischen Ausdruck des deutschen Empfindens der Ueberzahl aller Rheinländer geben, als den, von dem soeben die Rede war.

Für die Zukunft muß man allerdings Forderungen an das Programm der Niederrheinischen Musikfeste stellen, von deren Erfüllung bei der diesjährigen Veranstaltung gern abgesehen werden konnte. Der Zusammenhang der Niederrheinischen Musikfeste mit dem gesamtdeutschen Kunstleben und -schaffen kann und soll natürlich nicht gelöst werden; im Gegenteil: er muß in einem neueren Werke, das im Rheinlande durchweg noch wenig bekannt ist, seinen sprechenden Ausdruck finden. Das wäre das erste. Als Zweites käme hinzu die Betonung des Rheinisch-Heimatlichen in der Weise, daß jedes Musikfest die Uraufführung entweder eines größeren Werkes oder mehrerer kleinerer Schöpfungen (Lieder) von lebenden rheinischen Tondichtern brächte. Wiederaufführungen vergessener guter Kompositionen älterer Meister wären auch anzustreben. Das könnte dann von uns aus umgekehrt eine Befruchtung und Bereicherung des gesamtdeutschen Musiklebens werden und legte beredtes Zeugnis ab von der gegenwartsfrohen Tonkunst am deutschen Niederrhein.

Ein Freund sagte mir kürzlich: „Wir waren eine Gesangsstadt — eine Orchesterstadt werden wir nie.“ Darin liegt viel Wahres. Die erste Behauptung hat durch das Musikfest eine deutliche Zurechtrückung dahin erfahren, daß wir die alte Gesangsstadt auch heute noch sind; es fehlte uns ein Jahrzehnt lang bloß der geborene Meisterer der im Aachener Volke lebenden Gesangskräfte. Zwei Tage vor dem Feste ist nun Dr. Peter Raabe aus Weimar zu Aachens neuem Musikdirektor gewählt worden. Sicher ist diese Berufung im Hinblick auf Dr. Raabes weithin anerkannte Dirigentenbegabung erfolgt und ebenso sicher ist, daß wir uns seiner Wahl unbesehen freuen dürfen. Immerhin: Aachen stellt an den Leiter seiner musikalischen Geschicke in einer Beziehung ganz besondere Anforderungen, eben im Gesanglichen. Das Singen liegt den Aachenern nun einmal im Blute, so tief im Blute, wie wohl wenig anderen Deutschen. Das ist ein Geschenk der Natur, das zur Beachtung, Pflege und Höchstentwicklung nicht nur verpflichtet, sondern, eben weil es Natur ist, eine solche Entwicklung auch gewährleistet. Daß wir nie eine Orchesterstadt würden, steht nirgendwo geschrieben. Unter Fritz Busch und unter den Gastdirigenten des vergangenen Winters — auch kürzlich unter Dr. Raabe selbst — hat das Orchester vielmehr Tüchtiges geleistet; es war auch schon einmal auf einer Höhe, daß selbst ein Johannes Brahms sich überaus anerkennend über sein Können auszusprechen veranlaßt sah. Was könnte einen Meisterdirigenten, wie Dr. Raabe zweifelsohne einer ist, hindern, dieses zeitweilige Können durch stetige Schulung zu einem dauernden zu machen? Niemand würde sich dessen mehr freuen, als das Orchester selbst.

Was bei uns seit Jahren schier rettungslos im argen liegt, ist das gute Singspiel und die Oper. Glücklicherweise ist Dr. Raabe als neuer Generalmusikdirektor veranlaßt, sich auch um das Theater zu kümmern. Und darum haben wir Grund zu der Hoffnung, von der nächsten Spielzeit an wieder künstlerisch bewertbare Musik im Tempel der Götterkünste Odhins und Bragis zu genießen.

Dr. Raabe erwarten in jeder Hinsicht große und schöne Aufgaben an seinem neuen Wirkungskreise, und nicht nur das, sondern auch erfolggesegnete Lösungsmühen. Wenn nicht alles wieder anders kommt, als man denkt, wird das nächste Niederrheinische Musikfest in Aachens Mauern den ersten Ernteertrag der neuen künstlerischen Saat Dr. Raabes vor einer bedeutenden Hörerschar aufweisen. Möge dann Aachen Gesangsstadt geblieben, Orchesterstadt wieder geworden sein, und möge das nächste Musikfest als Ganzes so deutsch wie rheinisch, so rheinisch wie deutsch werden! Reinhold Zimmermann.

[1] Hans von Wolzogen: „Von deutscher Kunst“ (Märchenzüge im „Ring“ (Bayreuther Bl. VII—IX, 1901) Berlin 1896, Schwetzschke und Sohn, S. 237 ff.).

Dr. Hugo Leichtentritt: „Der Sizilianer".

Ein heiteres Spiel mit Tänzen.

Uraufführung am Stadttheater Freiburg i. Br.

Das einaktige Werk des in Berlin ansässigen Musikschriftstellers und Komponisten stützt sich auf eine ziemlich unbekannte, von Leichtentritt frei bearbeitete Komödie Molières, die den nicht unbekannten Vorwurf der Entführung einer jungen Schönen aus dem Gewahrsam ihres alten Liebhabers durch den jugendfrischen Anbeter in fesselnder Weise behandelt. Don Pedro, der Sizilianer, ist es, dem das Schnippchen von Adrast, der sich als Maler in sein Haus Zutritt zu schaffen weiß, geschlagen wird, und zwar unter Mitwirkung seines geriebenen Dieners Hali. Die schöne Iidore ist der Siegespreis. — Der Dichterkomponist wollte ein Spiel im Sinne der italienischen commedia dell'arte geben, d. h. eine spielerische Unterhaltung durch Zusammenwirken von Schauspiel, Musik und Tanz. Das musikalische Material verrät eine recht gefällige Erfindungsgabe des Tonsetzers, die den Ton des musikalischen Lustspiels wohl zu treffen versteht. Das gilt sowohl vom Dialoge wie von den mehrstimmigen Sätzen, von denen ein Terzett im Walzerrhythmus, ein Quartett und ein Sextett mit Chor, wirksam aufgebaut, sich dem Ohr angenehm bemerkbar machen. Die orchestrale Einkleidung des hübschen Werkchens gibt sich trotz ihres neuzeitlichen Gewandes im allgemeinen mit erfreulicher Durchsichtigkeit. Augenweide bieten verschiedene Massenspiele (Chor und Ballett) von italienischer, türkischer und maurischer Färbung. — Die Aufführung verhalf dem heiteren Spiel zu einem recht schönen Erfolge, um den sich der musikalische Führer, Kapellmeister Camillo Hildebrand, mit seinem sehr tüchtigen Orchester besonders verdient machte. Aber auch die Solokräfte, die Damen Hellmuth und Neiendorff, die Herren Gutmann, Lippert-Schroth, Hölzlin und Stier, ferner das Ballett und der Chor, sowie die Spielleitung Starkes, waren eifrig und mit Glück bei der Sache. Der anwesende Komponist wurde am Schluß samt den Beteiligten durch mehrfache Hervorrufe geehrt. I.—

Musikbriefe

Altona. Mit Bedauern bemerkt der Chronist den auffallenden Rückgang des Musiklebens in unserer Stadt während der letzten wenigen Jahre. Aber der breitflutende Strom der Musik in Hamburg zieht alles an, und wo sich vielleicht noch ein selbständiges Regen zeigt, da machen es die enormen „Lustbarkeitssteuern" — diese vernichtendste Selbstironie, die ein demokratisch sein wollender Kulturstaat ersinnen konnte — unmöglich. Das erste Singakademiekonzert, in welchem Felix Woyrsch sein Mysterium „Da Jesus auf Erden ging" aufführte, war somit der Höhepunkt und zog dementsprechend ein außerordentliches Interesse. Mit dem Orchester der Hamburgischen Musikfreunde und den Solisten Lotte Leonard, Anton Hohmann, Dr. Moser kam eine Aufführung zustande, die das schöne, fast volkstümlich schlichte Werk wirkungsvoll ins Licht rückte. Der zweite Abend brachte dann gern gesungene und gern gehörte Volkslieder. — Wertvolle volkstümliche Kirchenkonzerte mit bezeichnendem einheitlichen Programm (Bach-Abend, Passionsmusik, Ostermusik usw.) hat Organist Charles Kruse eingerichtet, bei denen gegen ganz geringes Entgelt wertvolle und besonders alte Musik geboten wird; bekannte heimische Solisten, wie Kammermusiker Heinrich Kruse, Margarethe Martens, Anni Sahlmann, Frau Helmrich-Bratanitsch u. a. sind beteiligt. Die verschiedenen volksbildenden Musikabende im Museum bestritten bisher u. a. Friedrich Weigmann (Volkslieder), Julia Lühr, Bertha Rasch (Liederabende), Meta Hagedorn (Klavier). Von Solisten mit eigenen Konzerten kann ich nur die heimische Geigerin Emma Baum erwähnen, der in Emilie Möller eine technisch vortreffliche Pianistin zur Seite steht, wenn sich letztere im Sonatenspiel auch wohl der ihr hier zugeteilten ebenbürtigen Aufgabe noch besser bewußt werden darf. Mit der Bratschistin Edith Eddelbüttel spielte Frl. Baum seltene Duette von Spohr und Mozart; auch hier erwies sie sich als die Ueberlegene.

Bertha Witt.

*

Barmen-Elberfeld. Die verflossene Spielzeit, welche sich bis Ende Mai ausdehnte und fast jeden Abend ein ausverkauftes Haus sah, gehört zu den arbeits- und erfolgreichsten der letzten Jahre. Eine Reihe älterer und neuerer Werke wurden neu einstudiert und standen, was die Aufführung selbst anbetrifft, meist auf guter Durchschnittshöhe. Als örtliche Neuheit sahen wir d'Alberts Revolutionshochzeit. Kapellmeister Kleiber hatte für eine treffliche Einstudierung gesorgt. Robert Korst zeichnete sich in der Hauptrolle stimmlich und darstellerisch aus. Mühelos überwand Margarete Moser die nicht geringen Schwierigkeiten ihrer Rolle. Mehr freundlichere Aufnahme noch fanden d'Alberts Abreise und Flauto solo, die wegen ihres musikalischen Gehaltes und der humorvollen Handlung zu des Meisters besten Werken zählen. Um eine stilgemäße Wiedergabe machten sich verdient die Kapellmeister Hans Bruck und Kurt Soldau, als Solisten die Herren Neumann, Kalenberg und Lüttjohann, Frl. Gertrud Stemann und Marie Masselters. Gilberts neueste Operette „Die Frau im Hermelin" hat einheitliche Handlung und eine Vertonung, die sich von Gemeinplätzen fernhält. Den glanzvollen Abschluß bildeten die Maifestspiele mit Werken aus dem Wagnerschen Musikdrama. — Die Konzertgesellschaft (Dirigent Dr. Hagen) und das städtische Orchester Barmen-Elberfeld (mehr als 100 Künstler) pflegte im verflossenen Winter sonderlich das große Chor- und Orchesterwerk. An klassischen Werken wurden aufgeführt: Beethovens Eroica, das Klavierkonzert Es dur (worin Heinrich Eccarius sich solistisch hervortat); Haydns D dur-Konzert für Cello und Orchester (mit Robert Grote als Solist, dessen Vortrag technische Vollendung und Verinnerlichung zeigte); Mendelssohns Hebridenouvertüre; R. Wagners Meistersinger-Vorspiel und Rienzi-Ouvertüre; Brahms' Op. 77, Konzert für Violine und Orchester (solistisch einwandfrei vorgetragen von Heinrich Bornemann); Webers schöne Oberon-Ouvertüre. Ebenso groß ist die Reihe neuzeitlicher Werke: A. Bruckners gewaltige 5. Symphonie, Cellowerke (Solist Robert Grote) von Glazounow, Daniel Goens, d'Albert (Konzert C dur); Reznıceks Symphonie im alten Stil mit einem prächtigen Andante. Zeitgenössischen Tondichtern der Schweiz war ein besonderer Abend gewidmet. Als ein charakteristisches Beispiel echter Schweizer Volkskunst lernten wir Suters d moll-Symphonie kennen; sie schildert durch geschickte Verwendung von Volksliedern und Motiven des Alltags Land und Leute. Die symphonische Einleitung zur Oper „Der Simplicius" von Hans Hubert beweist, daß ihr Schöpfer von starkem Wollen und Können erfüllt ist. Ein Werk, das seinen Weg bald finden wird, ist Fr. Hegars Konzert für Cello und Orchester, voll blühender Melodik und üppiger Klangfarbe. Prof. Johannes Hegar (Sohn des Verfassers) war dem neuen, schönen Werke ein berufener Ausdeuter. Von G. Bunk, der die Orgel meisterhaft spielte, hörten wir symphonische Variationen für Orchester und Orgel in fis moll: lauter fein empfundene Stimmungsbilder, namentlich ein Idyll, worin die Holzinstrumente recht geschickt verwertet sind. Siegfr. Wagner hatte wohl nur einen Achtungserfolg, als er mehrere Bruchstücke seiner Opern konzertmäßig vorführte. Karl Schmidt, der seine erste musikalische Ausbildung bei dem Verfasser dieses Berichtes genoß, berechtigt nach einem Beethoven-Wagner-Abend, den er uns bot, zu der Hoffnung, daß aus ihm bei weiterem Streben noch einmal ein tüchtiger Kapellmeister werden wird. Nach Händels Messias und Schumanns Paradies und Peri führte uns die Konzertgesellschaft Zilchers Liebesmesse als örtliche Neuheit vor. Weniger originell ist der erste Teil dieses neuen, zu den besten Erzeugnissen der Gegenwart zählenden Oratoriums. Der zweite und dritte Teil dagegen bringen zahlreiche treffliche Proben eigener Phantasie und Gestaltungskraft: Hymne an die Sonne, Knabenchor und Chor der Gläubigen, der Schlußchor. Nach Anlage und Ausführung fehlt in dem Ganzen der große, einheitliche Zug. Die Aufführung war recht fleißig vorbereitet und erfolgreich. Um die Solopartien machten sich verdient: Mientje Lauprecht van Lammen, Paula Werner-Jensen, Karl Rehfuß, Max Lipmann. Die klassische Kammermusik wurde bis zuletzt liebevoll gepflegt. Die Quartettvereinigung von Adolf Busch bot Beethovens Es dur- und e moll-Streichquartett meisterhaft dar. Mit schönem Gelingen spielte das Wuppertaler Streichquartett Mozarts C dur- und Haydns G dur-Streichquartett, Robert Grote (Cello) und Ernst Potthof (Klavier) die Cellosonate Op. 38 von J. Brahms; von demselben Meister die prachtvollen drei Violinsonaten durch Bram Eldering (Violine) und Helene Rauchenecker. Einen Julius Weismann-Abend gab die Gesellschaft der Musikfreunde. Eine Sonate für Violine und Klavier, vom Autor selbst am Klavier anschaulich zum Verständnis gebracht, gehört der modernen Richtung an. Musikalisch reichhaltig sind die Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria, von Frau Schuster-Woldanow trefflich gespielt. — Die Pflege des klassischen deutschen Liedes läßt nichts zu wünschen übrig. Vorbildlich sang Max Kraus Lieder von Beethoven (An die Hoffnung) und R. Wagner. Innigen Genuß bot Emmi Leisner mit Liedern von Schubert, Schumann, Brahms. Fräulein Hahn besitzt, wie es sich in Liedern von Schumann (Frauenliebe und -leben) und Liszt (O komm im Traum) zeigt, einen schönen, tragfähigen Sopran. Noch nicht zur vollen Entfaltung wegen Befangenheit im öffentlichen Auftreten kamen die an sich schönen Stimmittel der Charlotte Potthof in Liedern von Schumann und H. Wolf. Nachhaltige Wirkung erzielte Anna Erler-Schnaudt mit neuen Liedern von Julius Weismann auf Gedichte von Gregorius, Meyer, Haushofer und Bierbaum. Verschiedene dieser Lieder sind melodisch schön gesetzt und haben eine musikalisch reichhaltige Klavierbegleitung. Noch nicht völlig ausgebildet ist die Stimme von Frl. Hennie Herz, die sich neben Schubert, Schumann und Brahms zeitgenössischen Meistern — E. J. Wolff, Gretschaninow, R. Trunk und M. Friedland — gewidmet hatte. Unter den Weisen der letzteren gefielen besonders zwei Lieder von Wolff: Es ist alles wie ein wunderbarer Garten, Alle Dinge haben Sprache. Auf dem Gebiete heiterer Lyrik bewies der Sänger zur Laute, Robert Kothe, den alten, guten Ruf. — Klassischen und neueren Werken begegneten wir auf einer Reihe von Klavierabenden. Die romantische Welt eines Schumann und Chopin kam unter den Händen eines Karl Friedberg zum holden Erklingen. Als technisch gewandten und den Stil recht erfassenden Spieler lernten wir Ernst Potthof kennen in Bachs italienischem Konzert sowie in Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Klavier. Sascha Bergdolt spielte technisch gewandt Beethovens Es dur-Sonate Op. 27,1 und die drei Rhapsodien von Joh. Brahms. L. Epstein hatte hübschen Erfolg in älteren Werken von Rameau, Scarlatti und der F dur-Sonate von J. Brahms. Starken Eindruck machte

Jul. Weismann mit drei Stücken aus seinem Zyklus „Aus den Bergen“. Wenig öffentlich gepflegt ist die Kirchenmusik. Anspruch auf künstlerische Bedeutung macht ein Kirchenkonzert des Organisten Adolf Gerke, der als tüchtiger Orgelspieler Werke von Bach, Rheinberger, Reger und F. W. Franke vortrug. Meisterlich auf dem Cello durch Robert Grote erklangen Sachen von Marcello, Locatelli und Kleinpaul. Ein erst kürzlich gegründeter gemischter Chor „Elberfeld-Süd“ leistete unter der Direktion von Alexander Paffendorf in F. W. Müllers „Weihnachts-Oratorium“ u. dergl. recht Tüchtiges. — Viel rühriger als die kleineren geistlichen Chöre sind die Männergesangvereine, die zum Teil von namhaften Dirigenten — Siefener, Inderau, Esch — geleitet werden. Vom deutschen Sängerkreis hörten wir Chöre von Mendelssohn, Hegar, Kempter. Die Konkordia und Germania sangen Lieder von Uthmann, Abt, Schumann; die Lätitia wagte sich an schwierigere Sachen von Grell, Baldamus, Engelsberg, Köhler. — Robert Wolff, der den hiesigen Zitherverein kunstsinnig leitet, zeigt, wie echte Volkskunst in breitere Kreise zu pflanzen ist. Ein von ihm veranstaltetes Konzert brachte eine Reihe wirklich schöner Tonstücke von Pugh, Mickenschreiber, Buchecker und Kollmaneck, die der Zither wie auf den Leib geschrieben sind. — Wie in Barmen, so waren auch in Elberfeld diesen Winter bis in die letzte Zeit hinein fast alle Konzerte völlig ausverkauft. H. Oehlerking.

*

Breslau. Nach dem Urteil aller Sachverständigen ist die Bilanz unseres Stadttheaters in keinem Spieljahr so ungünstig gewesen wie in diesem siebenten Amtsjahre des Herrn Runge, der durchaus fehl am Orte ist. Wir hatten zwei Uraufführungen, die hier schon besprochene Galsche Oper „Der Arzt der Sobeide“ und F. P. Buchs Weihnachtsmärchen „Der Kuchenpeter“ mit der anspruchslosen, doch ansprechenden und ihrem Zwecke gut dienenden Musik unseres Kapellmeisters F. Müller-Prem; die einzige örtliche Erstaufführung war die der „Frau ohne Schatten“, die hauptsächlich durch die Schuld Hofmannsthals sehr reich an Schatten ist. Der „Schatzgräber“ und „Jenufa“ sind angesagt, aber wieder abgesetzt worden; die Lösung solcher Aufgaben scheint in der „herrlichen neuen Zeit“, deren Mangel an Kultur und Disziplin sich auch im Bühnenleben peinlich äußert, schier unerschwinglich zu sein. Als „Ersatz“ dafür hatten wir sehr überflüssige Neuauflagen der „Cavalleria rusticana“, der „Bajazzi“ und der „Madame Butterfly“. Wertvolle Wiederbelebungen waren nur „Boris Godunow“ von Mussorgski und „So machen es alle“ von Mozart; diese fast vergessene Oper kam leider in einer die possenhaften Allotria nicht ausmerzenden Bearbeitung und Aufführung heraus. Die Leistungen erreichten oft nicht das Mittelmaß und überstiegen es sehr selten. Freilich waren auch gute Kräfte am Werk, vor allen die hervorragende Hochdramatische Lorentz-Höllischer, aber sie hat der von Herrn Runge mit schlaffen Zügeln und ohne Verständnis geleiteten Breslauer Opernbühne soeben den Rücken gekehrt. In der armseligen Theaterchronik darf nicht vergessen werden, daß der dem Range und dem Werte nach erste Dirigent Julius Prüwer das Jubiläum seiner 25jährigen kapellmeisterlichen Tätigkeit am hiesigen Stadttheater unter reichen Ehrungen gefeiert hat. Zur Feier dieses Tages machte er uns mit der 2. Symphonie von Mahler bekannt. Deren Aufführung gehörte eigentlich längst in den Pflichtenkreis von Prof. Dr. G. Dohrn, dem Dirigenten der Vereinigung des Orchestervereins und der Singakademie. — Wenn Dohrn uns auch nicht alle Programm-Verheißungen erfüllt hat — und wegen der Ungunst der Zeit wohl auch nicht erfüllen konnte —, so muß doch anerkannt werden, daß gute künstlerische Arbeit geleistet und mehr Neues geboten worden ist als in manchen früheren Jahren. Da die meisten dieser Neuheiten auch schon auswärts bekannt sind, bedarf einer besonderen Besprechung nur die aus dem Manuskript vorgetragene E dur-Symphonie, Werk 5, von Friedrich Reisch, der jetzt Kapellmeister am Münchener Nationaltheater ist. Was Dr. Reisch oft dirigiert, gehört und gespielt hat, das bildet in seinem Geiste einen großen und nicht genügend geordneten Musikspeicher. Der Stil ist Brucknerisch, und die Abhängigkeit der Harmonik, Stimmführung und Instrumentierung vom Nibelungenring und Parsifal, von Tristan und Isolde und den Meistersingern ist auffällig. Die Zutaten sind Straußische Eulenspiegeleien. Auch aus eigener Kraft steuert Reisch manches Scherflein bei und hat als moderner Orchestertechniker wertvolle Einfälle, die besten in dem interessanten ersten Teil des Scherzos und in der warmen Lyrik des Adagios: die Ecksätze sind zu lang und zu wenig gerundet, und die Erfindungskraft läßt im letzten Allegro sehr nach. Die ganze Aufmachung des über eine Stunde dauernden Werkes ist zu aufgebauscht, doch man kann unter der pomphaft faltenreichen Gewandung noch das Wesen eines echten Musikers erkennen. Auch die von Herrn H. Behr geleiteten „Volkstümlichen Konzerte“ haben einen kräftigen Aufschwung genommen, und die Kammermusikabende, an denen das Wittenberg-Quartett den Hauptanteil hat, verschafften uns wenigstens die Bekanntschaft mit einer den Durchschnitt weit überschreitenden Komposition, dem an bedeutenden Eindrücken reichen Streichquartett in Es von F. Klose. Trotz dem starken Besuche, dessen sich alle Veranstaltungen des Orchestervereins erfreuen, ist dieses wichtigste Konzertinstitut in größte Not geraten, weil die sehr roten städtischen Behörden ohne verständliche und verständige Gründe die Unterstützung des Vereins plötzlich um 70 000 Mk. kürzen wollen. Die Stadt macht die „Arbeitslosen“ und Proletarier zu Kapitalisten und verbannt die Kunst in die besitzlose Klasse. Hoffentlich wird die private Wohltätigkeit die drohende Gefahr abwenden können. Die zahllosen Konzerte, die von anderen Vereinen, von Solisten „auf eigene Rechnung“ und von Konzertagenturen gegeben werden, können in diesem Sammelberichte keine Berücksichtigung mehr finden. Erwähnt seien nur ein Kirchenkonzert mit beachtenswerten Kompositionen des hiesigen Organisten Artur Müller, eines Schülers von Straube und Reger, die der deutschen Propaganda für Oberschlesien schlecht dienenden Konzerte auf der „Oktoberschau“, deren Organisation sehr oktoberschauerlich war, und drei Orchesterkonzerte unter der Leitung von Schillings, Walter und Blech, deren stolze Benennung „Musikfest“ zum Teil unberechtigt war.

Dr. Paul Riesenfeld.

*

Hamburg. Zu hervorhebender Erwähnung verpflichtet uns die Uraufführung von Sekles' Passacaglia und Fuge (im zweiten Philharmonischen Konzert), gerade weil sie dem Allzumodernen ziemlich entschlossen den Rücken kehrt und sich zu einem strengen kontrapunktischen Stil zurückringt. Es ist wahrlich eine Freude, konstatieren zu dürfen, daß es noch Musiker gibt, die Stil und Form nicht nur zu würdigen, sondern auch zu beherrschen wissen. Viel Freude bereitete auch Fr. Hegars Violoncell-Konzert als schöner Ausläufer der musikalischen Romantik, das Prof. Johannes Hegar allerdings nicht mit ganz dem blühenden Ton spielte, den man sich hätte wünschen dürfen. Am gleichen Abend hörte man einmal wieder Cherubinis alte interessante Wasserträger-Ouvertüre. Das siebte Konzert brachte uns dann die Stuttgarter Sängerin Sigrid Hoffmann-Onegin, die mit ihrer wundervollen Kunst einen Sturm verzückter Begeisterung entfesselte, wie man ihn hier nicht oft erlebt hat. Regers Hiller-Variationen, deren endlose Länge die teils außerordentlich schöne Wirkung wieder halbwegs aufhebt, konnten sich somit als Mittelpunkt des Abends nicht behaupten. Im nächsten Konzert spielte inmitten der Es dur-Symphonie Mozarts und der Achten Beethovens Walter Lampe aus München das A dur-Klavierkonzert Mozarts fein ziseliert und mit jenem echt mozartischen Hauch, der uns immer wieder die Göttlichkeit der Mozartschen Musik offenbaren muß, wenn der breite Strom auch noch so weit von ihr abrückt. Eine neue Violinsonate von Brückner brachte uns Gustav Havemann, wenn man dies Tonwerk, das die Sonatenform wohl am auffallendsten ignoriert, da es nur aus einem, allerdings sehr anhörbaren, Variationensatz mit ganz kurzem Vorspiel und noch kürzerem Nachspiel besteht, so bezeichnen kann. Max Menge, der bei seinem zweiten Konzert mit dem Pianisten Georg Bertram künstlerisch auf der Höhe war, spielte mit Edith Weiß-Mann ein Violinkonzert von Witte, das sich als musikalisch interessante, geigenmäßig vortrefflich gesetzte, melodische Arbeit erwies. Auffallende Qualitäten legte Bertram in Schumanns Carnaval an den Tag. Bemerkenswert war auch das Konzert Hertha Kahns, eine junge Hamburgerin, die sich mit drei Violinkonzerten, nämlich Nardini, Dworschak (welches man in dieser Wiedergabe als von den Geigern zu Unrecht vernachlässigt erkannte) und Mendelssohn, unter Assistenz des von Eibenschütz geleiteten Musikfreunde-Orchesters vorstellte und sich dabei im Besitz der ausgezeichnetsten musikalischen Qualitäten zeigte, die auf sicherer technischer Grundlage zu ruhen scheinen. Auch Hans Hermanns wagte die Fabelleistung, drei Konzerte an einem Abend zu spielen (Mozart d moll, Beethoven G dur, Liszt Es dur), wobei er sich besonders mit Beethoven dem jüngst erzielten etwas negativen Eindruck gegenüber glänzend rehabilitierte. Leiter des mit der II. Leonore eröffneten Konzerts war Egon Pollak. Endlich erspielte sich Eugen Linz im IV. Symphoniekonzert, einem Beethoven-Abend, inmitten der III. Leonore und der VII Symphonie mit einer prachtvollen Wiedergabe des Es dur-Konzerts eine geradezu begeisterte Zustimmung. Mit eigenen Klavierabenden erfreute Karl Friedberg durch seine poetische Kunst; er bestritt auch das IV. Künstlerkonzert an Stelle der zunächst verpflichteten Vera Schapira, und musizierte außerdem volkstümlich mit dem Bandler-Quartett. — Das Kapitel Kammermusik ist übrigens heuer rasch zu erledigen, da es nur wenig Neues gab und außer dem Fiedemann-Quartett und dem Flesch-Trio kaum eine auswärtige Kammermusikvereinigung nach dem dieser Kunst wahrlich sehr geneigten Hamburg sich verirrt. Das Hamburger Trio hatte einige schöne Versprechungen gegeben, ohne sie einhalten zu können; Woyrsch fiel ganz fort, und aus dem dritten und vierten Konzert wurden Sonaten-Abende, einmal, da der Cellist Kropholler aus Berlin, ein andermal, da Gesterkamp nicht abkommen konnte. Aehnlich ging es dem Bandler-Quartett, das sein drittes Konzert fast ganz dem zur Mitwirkung gewonnenen Pianisten Hoehn überlassen mußte; nur Dworschaks A dur-Quintett konnte durch Einspringen Gesterkamps verwirklicht werden. Beim ersten, diesmal einzigen (da das zweite wieder gestrichen wurde) volkstümlichen Konzert des Hamburger Trios, dem traditionellen Schubert-Abend mit dem Forellen-Quintett, wirkte Lotte Leonard mit, die immer mehr zur Höhe kommt. Das Forellen-Quintett wurde uns auch, und zwar mit Friedberg, durch das Bandler-Quartett, ebenfalls volkstümlich, beschert, nachdem an einem früheren Abend Beethoven das Wort gehabt hatte. Was die offiziellen Konzerte des Bandler-Quartetts betrifft, so wird man durch rühmende Lobeserhebungen über sie nichts Neues sagen. Sie brachten als bemerkenswertes zeitgenössisches Werk Bohnkes liebenswürdig-schönes Manuskript-Streichquartett in c moll, das seit Monaten in der Kammermusikwelt die Runde macht; in Schumanns Quintett beteiligte sich der ausgezeichnete Waldemar Lütschg; der vierte Abend gehörte Beethoven. Das Fiedemann-Quartett, das in der Ausgeglichenheit und Feinheit des Zusammenspiels dem Bandler-Quartett noch um einige Grade überlegen sein mag, bot zwar Zeitgenössisches, aber nicht eigentlich Neues; die Vorliebe dieser Vereinigung für slawische Musik kam

Dworschaks Es dur- und dem F dur-Quartett Tschaikowskys zugute; interessant waren die Novelletten Glazounows. Auch hier gehörte der letzte Abend dann Beethoven. An den vier vom Schnabel-Flesch-Becker-Trio absolvierten Kammermusikabenden — mit ihrem aller Erdenschwere entrückten Zusammenspiel ein Fest für alle wahren Musikfreunde — konnte man sich an einer fis moll-Klavier-Violin-Sonate von Leo Weiner erfreuen, die mit ihrer klaren Durchsichtigkeit nach dem langatmigen chromatisch-enharmonischen Reger fast wie eine Erfrischung wirkte. Sie ignoriert fast gänzlich die moderne Sonatenform, sucht aber auch keine eigentliche Anlehnung an die klassische Sonate; und trotzdem noch manche fremden Einflüsse in ihr stecken, so wird man doch an diesem frischen Musizieren und der planmäßigen Verarbeitung der musikalischen Gedanken seine Freude haben. Daß in den Vortragsfolgen unter der meist modernen Musik auch der zu Unrecht so selten berücksichtigte Robert Volkmann mit dem b moll-Trio vertreten war, sei besonders angerechnet. — Ein auffallendes Zeichen der Zeit tritt übrigens auch hier in bedeutendem Maße in die Erscheinung: die Scharen der Opernkünstler, seien es heimische, seien es auswärtige, die das Konzertpodium überfluten. Da war mit mehreren Liederabenden der ausgezeichnete Karl Günther, den manche als Liedsänger viel höher einschätzen, denn als Bühnensänger, da war Wormsbächer, der sich als Balladensänger so vortrefflich bewährt, Schlusnus, Enderlein, Richard Schubert, der eine große Gefolgschaft hat, obgleich er als Liedsänger viel schuldig bleibt. Er führte auch eine hier unbekannte Sängerin, Margherita Wedekind ein, die allerdings nicht von der Bühne kommt, und offenbar auch nicht dahingehört. Ganz entzückend sang Rose Ader mit Joseph Groenen, den wir schon als Konzertsänger kennen und schätzen, im V. Künstlerkonzert Lieder und Duette; Frau Winternitz-Dorda wagte einen zeitgenössischen Liederabend, bei dem Arnold Schönberg eine Rolle spielte, jedoch wenig ansprach. Zweimal erschien dann die ausgezeichnete Elisabeth Schumann, in der man jetzt die Mozart-Sängerin entdeckt, die aber auch in der Liedkunst ganz Großes bot. So wären noch viele zu nennen. Ueber Heinrich Bötel im Konzertsaal braucht man jedoch kein Wort zu verlieren; die Stimme ist noch heute gewaltig, wirkt aber nur peinlich, versungen und ganz vertan. Ganz unmöglich war auch ein sogenannter Opernabend, der Emmy Land, Helene Jung, Schubert und Degler vereinigte; ein Dutzend Opernarien und Duette und zum Schluß gar ein Quartett am Klavier, meistens noch mit bereitwilliger Wiederholung, über sich ergehen lassen müssen, ist ein starkes Stück. Die Hamburger Theaterzeitung, die für derlei Veranstaltungen verantwortlich zeichnet, wird noch viel lernen müssen, bis sie ihre Konzerte in so vornehmen Rahmen gebracht hat, um das Hamburger Musikpublikum zu gewinnen. Bei dem V. Meisterkonzert hatte dieselbe Leitung das Unglück einer doppelten Absage (Selmar Mayrowitz und Andreas Weißgerber), was eine wesentliche Programmänderung erzwang; nur Ottilie Metzger kam und siegte, wie immer. Mit Egon Pollak und Heinrich Bandler, der das Mendelssohn-Konzert spielte, wurde dann der Abend gerettet. Das gutgemeinte Konzert, das dieselbe Theaterzeitung hauptsächlich ihren Abonnenten zugedacht hatte, sollte die Kritik eigentlich nicht kümmern; zwar zeigte sich Obermusikmeister Günzel, wenn er auch nicht verleugnete, daß er vom Militär kommt, als sicherer und durchgebildeter Führer; aber daß man durch die Programmwahl seine Hörer von vorneherein zum Kurgartenpublikum degradierte, war nicht sehr geschmackvoll. Vollends unmöglich sind Trompetensoli im vornehmen Konzertsaal. Joseph Degler tat ein wenig für die höhere Kunst mit zwei Wolfram-Arien. Daß bei dem neuen Tonkünstlerorchester die künstlerische Gesamtauffassung noch zu wünschen übrig läßt und dem Zusammenspiel noch die rechte Ausgeglichenheit fehlt, ist wohl einstweilen nicht so verwunderlich. Bertha Witt.

*

Hannover. Die Abonnements-Konzerte im Opernhause, die führenden Konzerte unseres Musiklebens, waren bisher besonders abwechselungsreich, gab es in ihnen doch endlich einmal mehrere Uraufführungen. Otto Leonhardt und Fritz Theil haben es unserem modern empfindenden jungen Kapellmeister Richard Lert zu danken, daß ihre Werke von dem hervorragenden Orchester des Opernhauses aus der Taufe gehoben werden konnten. Es ist nur zu wünschen, daß in den Programmen der Abonnements-Konzerte auch fernerhin die Zeitgenossen gebührend berücksichtigt werden, und der hiesigen Musikwelt dadurch Gelegenheit gegeben wird, auch ihrerseits zu den neuen Werken der letzten Jahre, die man hier größtenteils kaum dem Namen nach kennt, Stellung zu nehmen. Ueber den Erfolg der neuen Werke beider Komponisten habe ich bereits früher berichtet. An örtlichen Erstaufführungen gab es in diesen Konzerten noch unter Leitung von Herrn Kapellmeister Karl Leonhardt — nicht zu verwechseln mit dem oben erwähnten hannoverschen Komponisten — Ewald Straeßers „Frühlingsbilder", deren Wiedergabe keine Wünsche offen ließ und die mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurden. Von Arnold Winternitz hörte man zum ersten Male seine poesievolle Begleitmusik zu dem Andersenschen Märchen „Die Nachtigall". Bei dieser Gelegenheit seien auch die Winternitzschen „Falterlieder" (von Gerda Laski aus dem Manuskript zum ersten Male gesungen) erwähnt. Winternitz zeigt sich in diesen Liedern als überaus interessanter Vertoner der Ludwig Finckschen Texte. Er hat den eigenartigen Vorwurf sehr fein musikalisch behandelt und bei manch eigenartiger stimmungsvoller Harmonisierung sangbare Harmonieführung nie außer acht gelassen. Die Lieder sind ansprechend, setzen allerdings eine verinnerlichte Wiedergabe voraus. Viel wurde in diesem Winter in unserer Stadt getan, um das Verständnis weitester Kreise für Hans Pfitzner zu wecken. Sein Schaffen wurde nun, spät, aber dafür um so dauernder, in unserem Opernhause gewürdigt, das vorzügliche Aufführungen seines Musikdramas „Der arme Heinrich" unter Leitung von Kapellmeister Leonhardt herausbrachte. Anerkennung gebührt den ausgezeichneten Kräften unserer Opernbühne, die sich selbstlos schon vor den öffentlichen Aufführungen dafür einsetzten, auch einem größeren Kreise das Eindringen in das Werk zu erleichtern. Frl. Schuh und Frl. Kappel, die Herren Taucher, Kronen und Wissiak boten in ihren Rollen fast durchweg Vollendetes. Eine überaus stilvolle, durch die Glut und Ausdrucksfülle des orchestralen Teiles besonders hervorstechende Aufführung des „Armen Heinrichs" leitete der Komponist später selbst. In dieser Aufführung lernten wir Frl. Betz vom Nationaltheater in München in der Rolle der Agnes kennen, die in ihrer keuschen Kindlichkeit von ihr rührend verkörpert wurde. Hans Pfitzner konnten wir dann auch als Konzert-Dirigenten begrüßen, vorwiegend brachte er eigene Kompositionen, und auch als Dirigent vermochte er zu fesseln, insbesondere durch die rhythmische Klarheit seiner Ausdeutungen. Auch Eugen d'Albert war eingeladen worden, mehrere seiner Opern persönlich zu dirigieren, und so hatten wir das zweifelhafte Vergnügen, ihn als Leiter einer „Tiefland"-Aufführung und einer Aufführung der „Toten Augen" am Pult zu sehen. Die beabsichtigte Leitung einer Aufführung der „Revolutionshochzeit", welche Oper unter Leitung von Kapellmeister Lert vor kurzem mit großem Erfolge zum ersten Male aufgeführt wurde, fand unter Leitung des Komponisten glücklicherweise nicht statt. Ich habe die Solisten bedauert, die nur in den seltensten Fällen eine Unterstützung an dem Dirigenten hatten und muß es daher doppelt anerkennen, daß bis auf geringe Kleinigkeiten auf der Bühne alles gut ging. Am eindrucksvollsten gestaltete sich unter Leitung von d'Albert bei jeder Aufführung noch der Orchesterteil. Als Pianist ist uns d'Albert entschieden lieber denn als Dirigent seiner Opern. Er ist doch immer noch einer der berufensten Beethoven-Interpreten, von dem gar manche der in letzter Zeit auf dem Podium erschienenen neuen Größen der Klavierkunst lernen können. Prachtvoll, wie er das grandiose Es dur-Konzert vortrug und mit welch verblüffender Leichtigkeit er die glitzernden Stakkati-Stellen in seinem eigenen E dur-Konzert bewältigte! Weitere Solisten in den Abonnements-Konzerten waren der gediegene Pianist Walter Lampe aus München, der in den Kern des von ihm vorgetragenen Mozartschen freundlichen A dur-Konzerts einzudringen verstand, unser heimischer Konzertmeister Prof. Otto Riller, Melanie Kurt, die hier erstmalig einige neue Strauß-Lieder mit Orchesterbegleitung sang und die talentvolle Geigerin Edith von Voigtländer. — In der Oper macht sich die Tätigkeit des neuen Oberspielleiters Dr. Georg Hartmann erfreulich bemerkbar. Den Neueinstudierungen und Erstaufführungen sieht man unter seiner szenischen Leitung mit Spannung entgegen, da er über eine schöpferische Gestaltungskraft und modernen Geschmack verfügt, und in der Innenregie sein Wirken erfolgreich spüren läßt. Sehr freundlich aufgenommen wurde die Erstaufführung von Tschaikowskys lyrischen Szenen „Eugen Onegin", für die Kapellmeister Leonhardt musikalisch verantwortlich zeichnete. Sehr bedauert wird hier der Fortgang unseres hervorragenden Heldentenors Kurt Taucher, den sich die Dresdener Oper gesichert hat, allerdings soll er die Wagner-Rollen auch für die Folge als Gast hier singen, trotzdem muß man sich natürlich nach Ersatz umsehen. Die bisherigen Bewerber konnten den berechtigten Ansprüchen unserer Bühne noch nicht genügen und weitere Gastspiele stehen bevor. — Eine ganz auf Mozartsche Melodienlinie eingestellte Neuinszenierung der „Entführung" (in einem Mozart-Zyklus) ließ im Zusammenwirken von Szene und Musik die neue Richtung unseres Opernhauses deutlich erkennen. Die von Dr. Georg Hartmann inszenierte, von Karl Leonhardt dirigierte Aufführung wußte das angestrebte Ziel, gestützt auf stilreine, von Franz Weiß geschaffene Dekorationen, mit seltener Eindruckskraft zu offenbaren. Im Juni wird ein Festspiel-Zyklus veranstaltet, der in chronologischer Folge die meisten Neueinstudierungen des Jahres mit hervorragenden Gästen bringen soll. Vorgesehen sind Glucks „Orpheus", Mozarts „Entführung", Wagners „Meistersinger" und „Tristan", Pfitzners „Armer Heinrich", Strauß' „Rosenkavalier" und Schrekers „Schatzgräber", diese Oper unter persönlicher Leitung des Komponisten. R. Ohlekopf.

*

Stettin. Die zweite Hälfte des Winters brachte uns eine lebhafte Steigerung im Musikleben; namentlich gab es wieder eine Ueberfülle von Solistenkonzerten, oft recht gemischte Gefühle hinterlassend, doch auch manch abgerundete und vollkommene Leistung wäre zu registrieren. Das edelste Instrument, die menschliche Stimme, wird leider gar zu häufig als unzulängliches Ausdrucksorgan für mancherlei Gefühlsergüsse maltrătiert. Mit ausgereifter Künstlerschaft konnten dagegen in erster Linie Kammersänger Alfred Kase, Eva Katharina Lißmann-Jekelius (ihr Gatte Gerhard mit Vorbehalt), Heinrich Schlusnus, Margarete Arndt-Ober aufwarten, während an Lula Mysz-Gmeiners Stimme die Zeit doch nicht spurlos vorübergegangen ist. Vorgeschrittene Gesangstechnik und warmes Organ zeigte unsere einheimische Sängerin Elli Sendler, einen blühenden, bildungsfähigen Alt die junge Altistin Lydia Knudsen; gänzlich fehl am Ort waren der Baritonist Georg Siebenmark und die vollständig abgesungene Claire Huth, dagegen war es ein Genuß, dem wohlabgestimmten Berliner Vokal-Terzett: Else Knüttel, Käthe Aulich und Elisabeth Böhm zu lauschen. Gelindes Gruseln erregte der Liederabend einer hiesigen Komponistin Amy Fischer, die mit „17 Gesängen" (dazu in mangelhafter Ausführung)

sich in den Konzertsaal verirrte. Von Pianisten erschienen mit gewohntem Erfolg Paul Schramm (Bach-Busoni: Orgelpräludium und Fuge D dur), Birgerhammer, Konrad Ansorge, Frida Kwast-Hodapp, Prof. James Kwast — Regers Titanenwerk: Introduktion, Passacaglia und Fuge Op. 96 spielt ihnen in solcher Abgeklärtheit keiner nach. Als bildungsfähiges Talent erwies sich der junge Heinrich Nelting, dagegen verdarb sich viel durch marktschreiende Reklame der technisch weit vorgeschrittene Kornelius Czarniawski, während der begabte einheimische Pianist Erich Rust erfreuliche Fortschritte aufweisen konnte. Klar und plastisch spielte der hier zum erstenmal auftretende Prof. Gustav Havemann, ein Geiger von Gottes Gnaden; auch die junge Ungarin Ibolyka Gyarfaß lieh ihrem virtuosen Geigenspiel, besonders in dem Mendelssohn-Konzert, innere Beziehungen zur Kunst. Auf dem Gebiete der Kammermusik gab es genußreiche und andachtsvolle Stunden, die uns mit gewohntem Erfolg das Klingler-Quartett, die Kammermusik-Vereinigung der Kapelle der Staatsoper zu Berlin, das Schumann-Trio und das Fiedemann-Quartett verschafften. Des Stettiner Konzertpublikums Sehnsucht nach Orchestermusik war deutlich an dem zahlreichen Besuch der Konzerte und Oratorien des Musikvereins unter Robert Wiemanns Leitung zu erkennen. Was der treffliche Dirigent uns wieder bot, war alles geklärt, zugänglich, alles Gewollte erreicht, in Auffassung einheitlich. So erlebten wir restlos durchgearbeitete Aufführungen von Mendelssohns „Elias“ und Haydns „Jahreszeiten“, in denen auch die Solisten glücklich gewählt waren; es dürfte die Aufzählung der Namen: Elisabeth Ohlhoff, Paula Weinbaum, die Kammersänger Willy Schmidt und Alfred Kase (Elias), Martha Jühlfs, Paul Schönfeld (Jahreszeiten) genügen; keinen glücklichen Abend hatte der Baritonist Theodor Heß van der Wyk. Ausgezeichnet hielten sich das verstärkte Stadttheaterorchester und der prächtige Chor. Das III. Symphonie-Konzert brachte als Novität die tragische Ouvertüre von Ernst Boehe mit ihrer Fülle von Situationsschilderungen; in wohlgelungener Ausführung hörten wir auch Schumanns Zweite Symphonie, während uns die Kammermusikabende des Musikvereins in einsame Höhen des Kunstgenießens führten. Mit dem feinfühligen Pianisten Rob. Wiemann hörten wir E. W. Korngolds Klaviertrio Op. 1 D dur; treue, begeisterte Helfer standen ihm in dem trefflichen Geiger Hugo Kolberg und dem Cellisten Dr. Angermann zur Seite, die Wiedergabe des Quintetts Op. 23 in C von Hans Pfitzner war besonders glänzend. Die Richard-Wagner-Gedächtnisstiftung trat wieder mit einem künstlerisch bedeutenden und interessanten Programm hervor. Die ausgereifte Künstlerschaft Sigrid Hoffmann-Onegins entfachte Beifallsjubel. In Quartetten von Erich Goebel, Richard Strauß und Hugo Kaun lernten wir an dieser Stätte das Premyslav-Quartett kennen. Einen wohlgelungenen Abschluß fanden die Beethoven-Trio- und Cellosonatenabende von Clemens Krauß, Hugo Kolberg und Erich Orthmann, auch ein großangelegtes Wagner-Konzert mit Bruchstücken aus des Meisters Opern sei besonders hervorgehoben, in dem sich der neubegründete gemischte und Frauenchor des Schützschen Musikvereins unter seinem bewährten Chormeister Willy Süßke vorteilhaft einführte; mit einer glanzvollen Aufführung der „Meistersinger“ wurde die 100. Veranstaltung der Stiftung in jeder Beziehung festlich begangen. Noch wäre eines interessanten und glänzend verlaufenen Chorabends des Kirchenchors an St. Peter-Paul (Leitung H. Medrow) mit einer stattlichen Anzahl wertvoller Chorwerke aus dem 16.—18. Jahrhundert zu gedenken.

Julius Zarest.

*

Wiesbaden. Auch hier durfte man trotz der Zeit der schweren Not in musikalischen Genüssen schwelgen! Theater und Konzerte — fast durchgehends ausverkauft! In der Landesoper kamen von neueren Werken Bittners „Höllisch Gold“, Wendlands „Das vergessene Ich“ und Dohnányis Pantomime „Der Schleier der Pierette“ zur Aufführung; der Erfolg scheint nur vorübergehend zu sein. Die Theaterkonzerte unter Mannstädts Leitung verschafften uns die Bekanntschaft mit Schrekers „Kammer-Symphonie“, Paul Gräners bedeutungsreicher d moll-Symphonie, Mahlers G dur-Symphonie usw.; als seltenere Erscheinung auch Berlioz' „Fausts Verdammung“! Im Kurhaus feierte Duci v. Kerekjartó als Geigenvirtuos glänzende Triumphe; überraschte aber auch mit einer von ihm komponierten „Karpathen-Suite“ für Violine und Orchester, die manch Anregendes bietet. Auch der bekannte Pianist R. v. Koczalski spielte ein brillantes Klavierkonzert eigener Komposition; und Aufmerksamkeit erregte auch seine f moll-Symphonie durch ihren ernsten, melancholischen Stimmungsgehalt und üppigen Klangfarbenreiz. Außerdem führte Musikdirektor Schuricht noch die neue Ouvertüre von L. Windsperger auf, ein wertvolles Werk, wenn auch von etwas spröder Tonsprache, und eine hübsch gearbeitete Symphonie für Streichorchester von dem talentvollen Freiburger Komponisten Frederich. Einen Hauptanreiz der Kurhauskonzerte bildeten die glanzvollen Aufführungen verschiedener Symphonien von G. Mahler. Der Künstlerverein hatte noch zu Ausgang der Musiksaison ein Kammermusikfest veranstaltet: an fünf Abenden gab das Leipziger Gewandhaus-Quartett eine Uebersicht über die Entwicklung der Kammermusik von Bach bis auf die Neuzeit: man schloß mit einem gehaltreichen f moll-Quartett von R. Wetz und Weismanns „Phantastischem Reigen“. Unsere einheimischen Sangeskünstler Kipnis, Georg Kalkum und Gertrude Geyersbach seien noch besonders gerühmt, da sie uns auch neue Lieder von Koczalski, Gräner, Stöhr usw. hören ließen.

O. D.

Kunst und Künstler

— Die Opernschule am Leipziger Konservatorium wird am 1. Oktober d. J. ihre Tätigkeit beginnen. Indem wir auf das betreffende Inserat dieses Heftes der „N. M.-Z.“ verweisen, bemerken wir, daß der Zweck der Opernschule die völlig bühnenmäßige Ausbildung von Sängern und Dirigenten ist. Für jene ist gesangstechnische Reife, für diese allgemeine musikalische Begabung, Beherrschung des Klavier- sowie der Grundlagen des Partiturspiels Voraussetzung der Aufnahme, die von dem Ergebnis einer Prüfung abhängig gemacht wird. Ueber die weiteren Einzelheiten unterrichtet die von der Direktion des Konservatoriums in Leipzig zu beziehende Satzung.

— (Wie man in Baden-Baden auf Kritik reagiert.) Kurorte sind Mimosen vergleichbar: sie haben ein äußerst feines Gefühl — meist aber nicht für Kunst, sondern für Kritik. Alles, was dem guten Ruf einer Bäderstadt nachteilig sein könnte, muß niedergeschlagen werden. Das wäre ein guter und anerkennenswerter Grundsatz, wenn man ihn recht anwendete, nämlich auf die Ursachen des künstlerischen Mißkredits, in den eine Stadt wie Baden-Baden gelangt. Aber es wird ein Schildbürgergebaren daraus, wenn sich der löbliche Eifer der Stadtväter anstatt gegen die Ursachen des Mißkredits, nämlich gegen das völlig vernachlässigte Konzertwesen und die unfreiwilligen Opernparodien, gegen die Symptome und naturnotwendigen Folgen dieser Mißwirtschaft, eben gegen ihre Bekämpfung durch die Kritik, richtet. Dergleichen kommt neuerdings öfter vor, aber kaum in so grotesker Form wie hier, drum will ich den Fall etwas näher beleuchten. Vor Monaten schon, nach meiner allerdings nicht schmeichelhaften Kritik einer „Messias“-Aufführung, war der Kurausschuß zusammengetrommelt worden, um über den Schädling zu Gericht zu sitzen, der die geheiligten Veranstaltungen der altberühmten Aurelia aquensis anzutasten wagte, und man beschloß, ihm, wenn er sich nicht bessern sollte, die Freikarten zu entziehen. Und siehe da, er besserte sich durchaus nicht, sondern schrieb respektloser als zuvor. Erst wurden die gelinden Formen der Folter angewendet: das Organ der Kurverwaltung entrüstete und verwahrte sich, ein Blättchen, dessen Redakteur und Musikreferent Rossinis „Barbier“ für einen „kongenialen Vorläufer der Spielopern Mozarts“ hält und die a moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier für D dur ausgibt. Als diese fügsame und lammfromme Presse nichts ausrichtete, sondern nur Hohn und Spott erntete, und als schließlich in der „N. M.-Z.“ Ende Mai das „Badener Musikelend“ auftauchte, da schritt man zu kühnen Taten. Hinterrücks entzog man dem bösen Feind, der plötzlich an der Kurhauskasse schnöde abgewiesen wurde, den Freiplatz. Trotz telefonischen Anrufs erfolgte keine Aufklärung — die Gründe behielt man vornehm für sich. Und zu allem Ueberfluß erklärte der Herr Oberbürgermeister, der mit dem Intendanten und dem Kapellmeister zusammen ohne Wissen des Kurausschusses diese Maßregelung der Kritik angeordnet hatte, mir persönlich, er verlange eine schriftliche Erklärung, daß ich künftig die persönlichen, die Stadt schwer schädigenden Angriffe auf die künstlerischen Veranstaltungen im Kurhaus unterlassen wolle. Ich bemerke dazu nur, daß wir nicht 1720, sondern 1920 schreiben und daß der Ort, an dem solches geschah, nicht die Mongolei ist, sondern das „Musterländle“ Baden. Und schließlich, daß man derartige Zumutungen nicht stellt, ohne von sich auf andere zu schließen.

Dr. Hermann Hieber.

— August Stradal schreibt uns aus Schönlinde: Herr Albert Maecklenburg veröffentlicht im Heft 17 (1920) der „N. M.-Z.“ einen Aufsatz (betitelt „Liszt in seinen Beziehungen zu Berlioz“), der vollständig falsche Angaben enthält. Herr Maecklenburg schreibt: „Liszt konnte daher sicher sein, von seiten Berlioz' in seinem Naturgefühl nicht unverstanden zu bleiben, wenn er in einem Briefe an Berlioz vom 2. Oktober 1839 als Erklärung zu dem Klavierstück aus Buch III der Années de pélerinage: Au Cyprès de la Villa d'Este schrieb: „In der Einsamkeit liegt eine Sprache, welche laut zu denen spricht, die sie beachten. Die alten Wälder geben immer Orakel der Weisheit wieder; die Cypressen der Villa d'Este wissen schon lange um die Torheit der Menschen usw.“ Nun heißt es in dem Briefe, den Liszt am 2. Oktober 1839 von San Rossore (letzter Brief in der Sammlung „Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst“) an Berlioz sandte: „Die Tannen von Rossore wissen schon lange um die Torheit der Menschen usw.“ Herr Maecklenburg scheint nicht zu wissen, daß zwei Phrenodien „Au Cyprès de la Villa d'Este“ im III. Band der Années de pélerinage vorhanden sind. — Die erste hat Liszt 1869, die zweite 1877 komponiert. Wie konnte Liszt 1839 eine „Erklärung“ zu den 30—40 Jahre später komponierten Phrenodien geben!! Man kann doch verlangen, daß Briefe Liszts richtig zitiert werden, und es ist köstlich, daß die „Tannen von Rossore“ in „die Zypressen der Villa d'Este“ verwandelt werden. Die Tannen von Rossore liegen in der Nähe von Pisa, die Zypressen der Villa d'Este in Tivoli (Tibur) bei Rom! Herr Maecklenburg schreibt weiter: „Scherzo und Marsch (oder „wilde Jagd“ genannt).“ Die „wilde Jagd“ ist die achte der Etudes d'exécution transcendante! Nun kommt aber die interessanteste Entdeckung, die in der Lisztfrage gemacht wurde! Maecklenburg schreibt: „Dies konnte nur Liszt, der souveräne Herrscher des Klaviers, der Aehnliches nur noch in seinen berühmten Klavierpartituren der Beethovenschen Quartette und Symphonien erreicht hat.“ Liszt hat zwar den Versuch gemacht, wie aus seinen Briefen an die Herren Breitkopf & Härtel hervorgeht, die Quartette Beethovens für Klavier zu 2 Händen zu bearbeiten, doch stand

er gleich bei Beginn davon ab aus Gründen, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Ich könnte Herrn Maecklenburg noch andere Unrichtigkeiten in seinem Aufsatze nachweisen, aber ich glaube, daß das Zitierte genügt.

— Auch Köln hat in diesem Jahr ein Beethoven-Fest veranstaltet: das Rosé-Quartett trug des Unsterblichen Quartette vor und entfesselte mit seiner vollendeten Art der Wiedergabe wahre Beifallsstürme. Nur eines haben die heute auch die Kunst unter fremder Aufsicht genießenden Kölner bei dieser Gelegenheit wieder einmal schmerzlich vermißt: das städtische Kunsthaus, dessen Bau kurzsichtige Stadtpolitik vor wenigen Jahren zu hintertreiben verstanden hat.

— Zur Feier von Beethovens 150. Geburtstag wird die Stadt Magdeburg vom 12.—19. Dezember ein großes Beethoven-Fest veranstalten. Am vierten Tag des Festes wird der „Fidelio" in der ursprünglichen Fassung gegeben. Sämtliche Konzerte finden im Stadttheater unter Leitung des Kapellmeisters Dr. Rabl statt.

— Der Weimarer Tagung des Deutschen Musikvereins ging am gleichen Orte die diesjährige Hauptversammlung des Verbandes Deutscher Musikkritiker voraus. Wichtige Beratungsgegenstände bildeten: ein angenommener Antrag Prof. Georg Schünemanns (Berlin) auf Bildung von Ortsgruppen und ein ebenfalls von Schünemann erstatteter, auf Grund einer überaus sorgfältigen Statistik ausgearbeiteter Bericht über die Arbeitsverhältnisse der Musikkritiker. Tariffragen behandelten Prof. Springer (Berlin) und Thari (Dresden). Weiterhin wurden Referate gehalten über: Der Kritiker-Komponist (Dr. Einstein und Dr. Marsop), Musikkritiker und Zeitungsinserat (Marsop), Pressekarten für Oper und Konzert (Marsop, Springer), Korrespondentenwesen (P. Bekker).

— Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare hat seine achte Generalversammlung in Hannover abgehalten. Für den Eintritt in die Musikseminare wird künftighin der Nachweis über eine Allgemeinbildung, die den Anforderungen der Kunstfachlehrer in den höheren Schulen entspricht, gefordert. Der Verband betrachtet es als eine seiner vornehmsten Aufgaben, gegen das Pfuschertum Front zu machen. Es wurde beschlossen, Provinzialgruppen zu gründen, die Schülerhonorare, Lehrergehälter und andere wirtschaftliche Fragen regeln sollen. In die Vorstandschaft des Verbandes wurden gewählt: Holtschneider (Dortmund), Dr. Meyer-Reinach (Kiel), Bruno Heydrich (Halle), Pieper, Zuschneid.

— In Essen haben die Chorleiter der Theater in Rheinland-Westfalen einen Verband berufstätiger Chor- und Orchesterleiter des Industriebezirks (Sitz Essen) gebildet.

— Zu Ehren des verstorbenen Professors der Musikwissenschaft Dr. phil. et mus. Hugo Riemann ist der Universität Leipzig ein Betrag von 5000 Mark als Grundstock einer nicht rechtsfähigen Hugo-Riemann-Stiftung überwiesen worden. Ihre Zinsen sollen alljährlich am 18. Juli, dem Geburtstage Riemanns, an einen würdigen reichsdeutschen Studierenden verliehen werden, der an der Universität Leipzig dem Studium der Musikwissenschaft im Hauptfache obliegt und das Reifezeugnis einer deutschen neunklassigen höheren Lehranstalt besitzt. Die näheren Bestimmungen des Stipendiums können in der Akademischen Auskunftstelle Leipzig (Schillerstraße 7) und in der Kanzlei der Philosophischen Fakultät (Ritterstraße 16/22) eingesehen werden.

— Der Franz-Liszt-Stiftung ist von der Prinzessin Hohenlohe, geb. Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein, der gesamte Briefwechsel Liszts mit ihrer Mutter, der Fürstin Karolyne von Sayn-Wittgenstein, vermacht worden.

— Um die Musik in England zu fördern, hat man in London ein Forschungsinstitut für Musikinstrumente gegründet, worin sich Fachmänner in wissenschaftlichen Untersuchungen mit der Verbesserung der Tonwerkzeuge, besonders des Klaviers, beschäftigen sollen. Das Institut wird sich auch damit befassen, das Grammophon weiter auszugestalten. Dem Institut ist ein Pressebureau angegliedert, das propagandistisch für die britische Musik und die britischen Komponisten wirken soll.

— In Montevideo wird ein Wagner-Verein begründet werden, zu dem hervorragende Musiker und Mitglieder der vornehmen Gesellschaft ihren Beitritt erklärt haben.

— Der Berliner Lehrergesangverein unternahm im Juni unter Leitung Prof. Rüdels, seines vielbewährten Chormeisters, eine Reise in das ost- und westpreußische Abstimmungsgebiet sowie nach Königsberg und Danzig. Das Vaterland sollte diese Tat, durch die die Berliner Lehrer sich am Kampfe um das Wohl der Heimat beteiligten, nicht vergessen: was kann die alte deutsche Art schöner und reiner künden als das deutsche Lied!

— In Wien ist die Errichtung einer Musikhochschule unter der Direktion von R. Strauß geplant.

— Prof. Fritz Bassermann, der zweite Direktor des Hochschen Konservatoriums für Musik in Frankfurt a. M., feierte seinen 70. Geburtstag; er entstammt der bekannten Mannheimer Künstlerfamilie.

— Wilhelm Mauke hat seine Stellung als Opernkritiker der Münchner Zeitung niedergelegt, um sich weiterhin vorwiegend nur noch seinem künstlerischen Schaffen zu widmen. Wer Maukes scharf geschliffene Kritiken verfolgt und aus ihnen den Mann, wie er nun einmal ist, erkannt hat als einen, dem die Kunst alles, die Person nichts ist, der wird den Schritt Maukes vielleicht bedauern, weil wir gerade in diesen trostlosen Zeiten, da die Musikwelt im Problematischen wie im Häßlichen zu ersticken droht, aufrechter Männer bedürfen, die als getreue Wächter der deutschen Kunst warten. Aber um Maukes selbst willen freuen wir uns, daß er der Tageskritik Valet gesagt hat. Es tut nicht gut, wenn der Schaffende auch das Merkeramt ausübt. Es braucht der eine nicht über den andern zu stolpern. Aber der Komponist sieht vielleicht die Dinge, die er wägen soll, noch — weniger objektiv als einer, den nicht Ehrgeiz und Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen treiben, und findet durch seine kritische Tätigkeit die Wege für sich als Komponisten entweder verrammelt oder aber in einer Weise geebnet, die ihn, ist er ehrlich gegen sich selbst, bedenklich stimmen muß. Nun ist der Kritiker Mauke tot und der ernste, leidenschaftliche, Größtes wollende Künstler wird, wie wir hoffen, jetzt zum vollen Leben erwachen. Noch immer harren seine letzten Schöpfungen: König Laurins Rosengarten, Das Fest des Lebens, Thamar der Darstellung auf der deutschen Bühne. Möge diese sich dem Schaffen eines Mannes nicht länger verschließen, dem es nicht um Sensation und blauen Dunst zu tun, dem die Kunst vielmehr eine hohe und heilige Sache ist und der längst bewiesen hat, daß er mehr als ein Durchschnittskopf ist!

— In Gießen beging der Akademische Gesangverein am 9. Juni die Feier seines 100jährigen Bestehens mit einer würdigen Darbietung von Händels „Messias" unter Universitätsmusikdirektor Prof. Trautmanns energischer und stilsicherer Leitung. Der in den Männerstimmen leider zu schwach besetzte Chor sang außerordentlich gut diszipliniert. Die Solisten (Tilde Walther, Sopran; Anna Jacobs, Alt; Franz Müller, Tenor; Josef Schlembach, Baß; sämtlich aus Darmstadt) vertraten ihre Aufgaben gut. Als gänzlich unzulänglich erwies sich dagegen das Orchester, die Kapelle des Gießener Reichswehrbataillons.

— R. Strauß tritt mit seiner Familie in den letzten Julitagen seine argentinische Reise an. Er wird sich in Genua auf der „Hedonia" einschiffen und dann zu der Zeit seine Amerikareise antreten, in der Weingartner seine einmonatige Tätigkeit in Rio de Janeiro begonnen haben wird. Gott sei Dank, daß diese Meldung jetzt schon kommt! Hoffentlich hat die „Hedonia" funkentelegraphische Einrichtungen an Bord. . . .

— Der Oberspielleiter der Staatsoper in Berlin, Dr. Franz Ludwig Hörth, wurde zum Leiter der staatlichen Opernschule und zum Abteilungsvorsteher der Hochschule für Musik mit dem Titel Professor ernannt.

— Karl Leonhardt, Erster Kapellmeister am Landestheater zu Hannover, ist als Nachfolger Peter Raabes zum Ersten Kapellmeister am Nationaltheater in Weimar ernannt worden.

— Kapellmeister Wilhelm Furtwängler ist für die Zeit, in der Felix Weingartner im nächsten Jahr fern von Wien weilen wird, als stellvertretender Direktor und Erster Dirigent der Wiener Volksoper in Aussicht genommen.

— Der Stuttgarter Geiger Oskar Seeligmann ist dem Stadttheater in Stettin als Erster Konzertmeister verpflichtet worden.

— Der Koburger Oberregisseur Mahling ist zum Intendanten des Landestheaters in Koburg berufen worden.

— Der Frankfurter Oberspielleiter Richard Weichert hat eine Berufung als Nachfolger Dr. Karl Hagemanns nach Mannheim erhalten.

— Dr. Ralph Meyer vom Leipziger Stadttheater geht als Erster Kapellmeister an das Reußische Theater in Gera.

— Als Direktor des Würzburger Stadttheaters ist der Münchener Opernsänger Rolf Bertram gewählt worden.

— Kammersänger Desider Zádor ist auf eine Reihe von Jahren für die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

— Generalmusikdirektor Schack in Prag wird zur Herbstmesse im Leipziger Gewandhaus mit dem Prager Philharmonischen Orchester ein Konzert veranstalten. Artur Nikisch wird dafür in Prag mehrere Konzerte dirigieren.

— Ludwig Rüth hat an der Spitze des von ihm künstlerisch herangebildeten Pfälzischen Landessymphonieorchesters auch außerhalb seines eigentlichen Wirkungskreises, u. a. in Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe mit Werken von Brahms, Bruckner, Strauß, Tschaikowsky und Liszt begeisterte Anerkennung gefunden.

— Prof. Max Fiedler (Essen) leitete in Turin drei Konzerte mit geradezu sensationellem Erfolge.

— Die Darmstädter Pianistin Luise Mock hatte mit Konzertmeister Wilh. Schubert in Karlsruhe starken Erfolg. Das Programm wies u. a. Regers Suite im alten Stil und J. Weismanns Sonate in F dur auf.

— José Vianna da Motta, der auch in Deutschland wohlbekannte und ausgezeichnete portugiesische Pianist und Orchesterdirigent, hat in seinen heimischen Konzerten der deutschen Tonkunst einen breiten Platz eingeräumt. Er brachte Werke von Bach, Gluck, Beethoven, Schumann, Schubert, Weber, Brahms, Liszt und Wagner in Lissabon zum Vortrage.

— Wilhelm Mengelberg (Amsterdam) wird im nächsten Herbst während 2 Monaten in Neuyork als Gastdirigent das National-Symphonie-Orchester leiten.

— Engelbert Humperdincks neues Vorspiel für graßes Orchester zu seiner Spieloper „Gaudeamus" erscheint bei der Firma Adolph Fürstner in Berlin.

— Edith Diel, eine junge Bildhauerin aus Köln, hat eine neue Büste Beethovens geschaffen, die beim Kölner Beethoven-Feste als das Werk eines starken Talents Beachtung fand.

— Das Böhmische Streichquartett wird im nächsten Winter zum erstenmal seit 5 Jahren wieder in Deutschland konzertieren. Die Leitung der deutschen Konzertreise hat das Süddeutsche Konzertbureau in München übernommen.

— Unter Protektion des Schweizer. Tonkünstlervereins wird demnächst ein hinterlassenes Werk Ed. Röklisbergers, eine Untersuchung Bachscher Werke, erscheinen.

— Im Baseler Stadttheater sang die ausgezeichnete Sängerin Frau Luise Modes-Wolf kürzlich die Gräfin in „Figaros Hochzeit" mit größtem Erfolge. Die Vorstellung war ein Unikum: der eiserne Vorhang versagte den Dienst. So blieb nur eine konzertmäßige Wiedergabe der

unsterblichen Oper übrig, die denn auch bei launigster Stimmung von Künstlern und Publikum vor sich ging.

— Eine „Tschechoslowakische Philharmonische Gesellschaft" ist in Prag ins Leben getreten, die sich die Abhaltung von Konzerten mit eigenem oder fremdem Orchester, die Erhaltung eines ständigen selbständigen symphonischen Orchesters und die Errichtung eines eigenen Konzertsaales zum Ziele setzt.

— Paolo Vassallo hat eine dreiaktige Oper auf einen Text von A. Gigli beendet: Miß Edith Cavell.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Berlin ist Gustav Lazarus, in früheren Jahren ein eifriger und viel beachteter Mitarbeiter der „N. M.-Z.", gestorben. Er stammte aus Köln, wo er am 19. Juli 1861 geboren wurde. Nachdem Lazarus am Konservatorium seiner Vaterstadt ausgebildet worden, siedelte er nach Berlin über, wo er zuletzt Leiter der Breslaurschen Musikschule war. Als Komponist ist Lazarus mit Erfolg an die Oeffentlichkeit getreten.

— In Torgau an der Elbe ist der Komponist Karl Gleitz an Herzschwäche gestorben. Er war 1862 geboren und hatte seinerzeit in München studiert.

— Frau Hedwig Marx-Kirsch, die Gattin eines Mannheimer Bankiers, in früheren Jahren eine bekannte Pianistin, ist in Heidelberg an einer Operation gestorben.

— Der vormalige Operettentenor Julius Spielmann ist in Berlin, 54 Jahre alt, gestorben.

— Karl Dinner, ein früher sehr geschätzter Sänger, ist in Zürich nach langem Leiden im Alter von 60 Jahren gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Leipziger Uraufführung von B. Schusters Oper „Der Jungbrunnen" ist auf die nächste Spielzeit verschoben worden.

— Die Oper „Peter Suckoff", Buch von Olga Wohlbrück, Musik von Waldemar Wendland, erlebt ihre Uraufführung für Deutschland in Rostock, für die Schweiz in Basel.

— Wagners Parsifal wird im Landestheater Koburg in der kommenden Spielzeit zum ersten Male in den Spielplan aufgenommen. Früher ist die Aufführung des Parsifal aus Rücksicht auf das freundschaftliche Verhältnis des Herzogshauses mit der Familie Wagner in Bayreuth unterblieben.

— Auf der ehemaligen Hofbühne in Kassel hat die komische Oper „Meister Grobian", nach Riehls Novelle: „Ovid bei Hofe", von R. Klutmann, Musik von Arnold Winternitz, ihre erste Aufführung erlebt und bei künstlerisch sorgfältiger Gesamtaufführung unter Robert Laugs starken Erfolg gehabt.

— „Beatrice," Oper von Demetrius Mitropoulos, einem noch unbekannten jungen griechischen Komponisten, kam in Athen zur erfolgreichen Uraufführung.

— Der aus erlesenem Stimmenmaterial bestehende Frauenchor Ilda v. Wolfs in Dresden brachte E. Lendvais Jungbrunnen zur Uraufführung, die ebenso wie ein zum erstenmal gespieltes Streichquartett J. v. Wolfs stürmischen Beifall fand.

— Der Münchener Lehrergesangverein brachte Heinrich Kaminskis Komposition des 69. Psalmes zur Uraufführung.

— Der Münchener Komponist E. H. Schmid hatte in Lindau und Bregenz mit Liederabenden, in denen Amalie Hermann Gesänge von Cornelius, Brahms, Schmid und Wolf-Ferrari bot, guten Erfolg.

— In Leipzig brachte Hermann Kögler im Rahmen einer musikalischen Morgenfeier, die er, unterstützt von anderen namhaften Leipziger Künstlern, vor allem zur Pflege selten gehörter älterer und moderner Tonwerke allmonatlich einmal im Grotrian Steinweg-Saal veranstaltet, u. a. wieder hochbedeutende eigene Kompositionen zur Wiedergabe. Der Künstler, einer unserer feinsinnigsten Klangkoloristen, spielte seine Vier Intermezzi für Klavier, denen die Leipziger Fachkritik kein ebenbürtiges Klavierstück seit Brahms an die Seite zu stellen weiß, und gemeinsam mit Prof. Julius Klengel seine F dur-Sonate für Violoncello und Klavier.

Dr. H. R.

— Das Programm des letzten Konzerts des Konservatoriums in Jena enthielt nur moderne Werke: Strauß' Brentano-Lieder, Regers Beethoven-Variationen, Scheinpflugs F dur-Violinsonate sowie Manuskript-Lieder Prof. Willy Eickemeyers, die zu erfolgreicher Uraufführung kamen. Mitwirkende waren: Priska Aich vom Deutschen Nationaltheater Weimar (Sopran), Walter Hansmann (Violine), Willy Eickemeyer und sein Schüler Walter Hornschuh (Klavier).

— In einem Kammerkonzert in Freiburg i. B. fand unter starkem Beifall die Uraufführung eines (im Manuskript erschienenen) Klavierquartetts in c moll Op. 12 von Franz Philipp eine ideale Wiedergabe durch James Kwast und das Würzburger Schoerg-Quartett.

— In Rotterdam wurde Cornelius' „Barbier von Bagdad" in Konzertform aufgeführt.

— Durch das Philharmonische Orchester in Madrid gelangten zur Erstaufführung die symphonische Dichtung „Por Tierras de Castilla" von Facunda de la Viña und eine Ballade von Julio Gomez.

Vermischte Nachrichten

— Aufruf an die Freunde des Eitzschen Tonwortes. Das preußische Tonwortverbot vom 10. Januar 1914 ist ein schwerer Eingriff in die Rechte des Gesanglehrers, dem ein ganz hervorragendes methodisches Hilfsmittel durch eine nicht zu rechtfertigende bureaukratische Maßnahme aus der Hand genommen wurde, obwohl in Preußen allein Hunderte von Gesanglehrern sich der Eitzschen Tonbenennung mit bestem Erfolg bedient haben. Raimund Heuler, der Leiter der Würzburger Fortbildungskurse für Schul- und Chorgesanglehrer (der 10. Kurs findet in diesem Jahre am 16., 17. und 18. Juli statt), hat sich vor einiger Zeit unmittelbar an den Herrn Unterrichtsminister Haenisch in Berlin mit dem Ersuchen gewendet, die Tonwortsache nochmals auf Grund einer von R. Heuler verfaßten Denkschrift überprüfen zu lassen und das Tonwortverbot für die preußischen Schulen aufzuheben. Der Bescheid des Herrn Ministers stellte dem Antragsteller anheim, „zunächst die in Aussicht gestellte Denkschrift einzureichen". Die Denkschrift ist nunmehr fertiggestellt. Gleichzeitig soll dem Preußischen Unterrichtsministerium eine Massenpetition deutscher (nicht bloß preußischer) Lehrer an Volksschulen, höheren Schulen, Musikfachschulen und Hochschulen in Vorlage gebracht werden, welche unter Berufung auf die Heulersche Denkschrift die Aufhebung des Tonwortverbots verlangt. Alle Freunde des Eitzschen Tonwortes werden dringend gebeten, alsbald auf einer Postkarte, welche an Herrn Musikdirektor Felix Oberborbeck, Essen, Elisabethenstraße, zu senden ist, folgendes zu erklären: 1. Unter Berufung auf die R. Heulersche Denkschrift fordere ich die Aufhebung des Tonwortverbots. 2. Ich bestelle ein Exemplar der Denkschrift (4 Mk. 50 Pf.), um die rasche Drucklegung der Schrift zu ermöglichen. Die Unterschrift soll Ort, Namen und Stand angeben. Eifrigste Werbearbeit ist nötig. Es ist Ehrensache für die deutsche Lehrerschaft, die Aufhebung des Tonwortverbotes durchzusetzen.

— Prof. Ludwig Riemann wird anfangs August einen zehntägigen Fortbildungskursus für Musiker im Rheinland abhalten. Auf Grund der Empfehlung des Erzbischofs von Köln finden die Vorträge auf Maria Laach, einem der schönsten Punkte deutscher Gauen, statt. Prof. Riemann spricht über die Neuerscheinungen auf den Gebieten der Aesthetik, Akustik, Harmonielehre, Formenlehre und Musikgeschichte. Anmeldungen sind zu richten an Organist Wemet, Essen.

— Einige große Konzertvereinigungen und eine erhebliche Anzahl hervorragender Künstler sollen, wie das „B. T." meldet, entschlossen sein, wegen der hohen Anforderungen, die das Philharmonische Orchester gestellt hat, ihre Veranstaltungen aufzugeben oder ohne dessen Mitwirkung in Zukunft tätig zu sein. Infolge der erhöhten Forderungen der Philharmoniker würde ein Konzertbillett inklusive Lustbarkeitssteuer etwa 24 Mark kosten. Da solche Preise unmöglich vom Publikum gefordert werden, andererseits die Künstler das hohe Defizit nicht tragen können, ist bei den Berliner Konzertdirektionen bereits eine große Anzahl von Absagen eingegangen. Im Zusammenhang damit sei erwähnt, daß der Magistrat von Berlin die Eintrittsgelder für Volkskonzerte des Philharmonischen und des Blüthner-Orchesters von 30 Pfennig auf 1 Mark erhöht hat. — Auch anderswo wird man sich überlegen müssen, für die Abhaltung von Chorkonzerten die großen Orchester in Zukunft noch weiter zu verpflichten.

— Die Aachener Kurverwaltung richtet vom Juli ab im Kurpark eine Freilichtoper ein. Sie ist zu diesem Zwecke mit Künstlern des Kölner Opernhauses in Verhandlungen eingetreten.

— Aus dem Haag wird der „Fr. Z." geschrieben: Eine Berliner Kinderschar von 170 Schülern und Schülerinnen hat uns hier im Haag im Theater der holländischen Residenz ein eigenartiges Konzert geboten. Man merkte denselben schon beim ersten Anblick an, daß sie nicht direkt von Berlin kamen, sondern schon eine ganze Reihe Erholungs- und Ernährungsetappen auf holländischem Boden hinter sich hatten. 350 sollten es ursprünglich sein. Allein sie konnten, ja sie durften nicht kommen, da die meisten von ihnen, nach der Aussage der Aerzte, die lange Reise nicht vertragen hätten. Und wie belebend, wie erquickend, wie begeisternd wirkten die schönen deutschen Volkslieder, die uns anderthalb Stunden lang von diesen Konzertsängern gesungen wurden, von welchen die meisten das zwölfte Lebensjahr noch nicht erreicht haben! Beginnend mit der Motette von Palmer: „Das ist ein köstliches Ding, danken dem Herrn", gefolgt vom Vespergesang „Horch, die Wellen tragen bebend", eroberten sie mit dem Wanderlied: „Das Wandern ist des Müllers Lust" die einstimmige Begeisterung des gesamten Publikums, dessen Beifallsbezeigungen kein Ende nehmen wollten. Und als die wackere Schar das reizende „Nun reibet euch die Aeuglein wach, . . . Guten Morgen", dann das „Ringelreihn" und das „Steckenpferd" mit seinem „immer im Galopp" zum besten gaben, da mußten die kleinen Sänger und Sängerinnen von vorne herein wieder anfangen, und da wurden diese ruhigen, überlegten und sonst so zurückhaltenden Niederländer ganz hingerissen. Ein Herr aus dem Empfangskomitee gab diesen Gefühlen einen würdigen Ausdruck und machte sich zum Dolmetscher seiner Landsleute, worauf ein winziger Berliner Junge mit frischer Stimme und im temperamentvollen Vortrag den Holländern für die erwiesene Gastfreundschaft keck dankte. Man sieht doch ein: Es ist genug der gegenseitigen Verkennung, der Verleumdungen, des Hasses!

— Das Jenny-Lind-Denkmal in Stockholm wird am 100. Geburtstag der „schwedischen Nachtigall", dem 6. Oktober d. J., eingeweiht werden.

Schluß des Blattes am 24. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 15. Juli, des nächsten Heftes am 29. Juli.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 21

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.20. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Der Kampf gegen die deutsche Musik.

Von Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart).

Während des Krieges haben wir es wieder und wieder erlebt, daß die Gegner das, was einen höchsten Teil unseres geistigen Besitzes ausmachte, mit Schmutz bewarfen oder für undeutsch und von uns widerrechtlich unser Eigentum genannt erklärten. So wurde Beethoven zum Belgier, Mozart zum Franzosen ausgerufen, Goethe bekam durch einen journalistischen Transfusionsakt keltisches oder irgend ein anderes Blut eingespritzt, Kant wurde zu einem Letten erhoben und der deutschen Wissenschaft planmäßiger Diebstahl an ihrem Gute insbesondere von den Vettern jenseits des großen Teiches vorgeworfen, die zum 20. den 21. Gegner hinzufügten und so den „Sieg" über Deutschland entschieden. Es gab damals Leute bei uns, die sich über derlei Stilübungen hohlköpfiger Schmierfinken oder überhitzter Nationalisten ärgerten und ebenso albern wie voreilig etwa das Verlangen aussprachen, Shakespeare, der bei uns heimischer als in seinem Lande und erst durch die künstlerische Sendung der Meininger im modernen England wirklich ins Volk getragen worden ist, von der deutschen Bühne auszuschließen. Die Zeit ist über alle diese Dummheiten hinweggeschritten. Geblieben aber ist, was der Völkerkrieg von Anbeginn an war: Wirtschaftskampf. Heute ringt auch die deutsche Musik mit der Anspannung ihrer äußersten Kräfte um das, was sie einst besaß, um die Weltgeltung. Ganz so wie jeder andere Zweig deutscher Arbeit, soweit wenigstens — und das ist Gott sei Dank bei einem immer mehr wachsenden Teile unserer Bevölkerung der Fall — die Deutschen in nicht rastender, planmäßiger Arbeit das einzige Heil sehen, aus dem grauenhaften Elend der Gegenwart herauszukommen.

Die Feinde (nur ein Narr wird sie heute schon wieder allesamt Freunde nennen) haben in kluger Weise nicht sowohl die Möglichkeit ihrer Niederlage als auch die ihres Sieges, an den sie von jeher geglaubt haben, da sie den Deutschen richtig einzuschätzen gelernt hatten, in ihre Rechnung einbezogen und früh alle Vorkehrungen getroffen, sich geschäftliche Vorteile zu sichern, gegen die ein besiegtes Deutschland nichts würde unternehmen können. Dahin gehören Propaganda-Reisen für die französische, die Gesellschaft zur Pflege der englischen Musik, die französischen Klassiker-Ausgaben u. a. m. Zu allem dem tritt nun natürlich noch der Ausschluß der deutschen Musiker vom Wettbewerbe mit Berufsgenossen im Auslande, die Beschränkung der Möglichkeit, auch selbst in neutralen Staaten seinen Lebensunterhalt zu finden, die Aussichtslosigkeit für den deutschen Bücher- und Musikalienhandel, mit dem Auslande insgesamt zu konkurrieren usw.

Während nun dieses trotz mehr oder weniger heuchlerischen Entgegenkommens gegen die deutsche Musik stetig weiter kämpft (wobei selbstverständlich die ältere Kunst nicht in erster Linie in Betracht kommt), vollzieht sich in Deutschland selbst ein Zersetzungsprozeß der Kunstanschauung, wie er krasser nicht zu denken ist. Auch hier werden wir, wie im politischen Leben, mehr und mehr durch Parteirücksichten zerspalten, statt auf Einigung bedacht zu sein. Gesündigt wird von den extremsten und geistig stärksten Vertretern der sich befehdenden Kunstparteien gleichzeitig, wenn auch nicht in gleich starkem Maße, und dieser geistige Kampf, den übrigens ungleiche materielle Mittel stützen, bringt in die Masse, die er schließlich erreichen muß, die heilloseste Verwirrung der Begriffe. Dies ist um so mehr der Fall, als sie ja kaum jemals selbst zu den Quellen der Erkenntnis herabsteigt, sondern von solchen Dingen fast nur durch das vielfach trübe Medium der Presse erfährt.

Was sind die ästhetischen Reibereien im Italien des 16. Jahrhunderts, was die Kämpfe der Gluckisten und Piccinnisten, was auch die oft so widerwärtigen Streitereien um Wagner gegenüber der Auseinandersetzung, die sich letzthin zwischen Pfitzner und Paul Bekker, dem man, obwohl er, wie gerne zugestanden sei, einzig in seiner Art ist, doch immer noch zur Kenntlichmachung den Vornamen beisetzen muß! Sie schrumpfen ihr gegenüber zu Harmlosigkeiten zusammen. Ueber Pfitzners Buch habe ich an dieser Stelle ausführlich berichtet. In wenigen Punkten bin ich anderer Ansicht, im ganzen aber habe ich die Arbeit als das begrüßt, was sie nicht nur nach meiner Meinung ist: eine Tat des Mutes und der Ehrlichkeit, die höchste Anerkennung verdient. Wenn ich heute da und dort lese, die Veröffentlichung der neuen Aesthetik der musikalischen Impotenz sei das Resultat einer üblen Beratung Meister Pfitzners gewesen, so vermag ich mir diesen Standpunkt, den auch ihm wohlgeneigte Männer einnehmen, doch nur zum Teil und in dieser Richtung zu eigen zu machen: das Buch hat P. Bekker den Rücken gestärkt und ihn veranlaßt, sein Kampffeld immer weiter abzustecken. Er weiß jetzt mehr als je, daß er Beachtung findet und das gibt ihm, hinter dem die mächtige Frankfurter Zeitung steht, Veranlassung, aufs Ganze zu gehen und den Versuch zu machen, die deutsche Musik in Grund und Boden hinein zu trampeln. Eine Natur wie die seinige kann sich erst auswirken, wenn sie zum Bewußtsein ihrer Macht gelangt ist. Stille und ruhige Arbeit genügt ihr nicht. Sie muß sich in irgend einer Glorie finden, muß Sensation um jeden Preis machen. „Pereat mundus artis germanicae, vivat Paulus Papa" ist Bekkers und seiner Gefolgschaft Feldruf. Denn dahin zielt ja doch sein Streben, sich als Diktator des Kunstgeschmackes anerkannt zu sehen, dahin, daß der Kritiker den vertrottelten deutschen Kunsthandwerkern den rechten Schaffensweg als ein ihnen freilich unerreichbares Ideal weise. Und die Choragen stehen je nach Naturanlage in stummer Bewunderung oder in lautem Jubel da und schlagen die Leier zum Ruhme des großen Dialektikers.

Mit der Erklärung von Beethovens Unoriginalität fing Bekker an, dann mußte (in kritischen Ergüssen der Fr. Ztg.) Brahms dran glauben, sodann stürzte Bekker sich auf Wagner und nun ist (wieder in der Fr. Ztg.) u. a. Joseph Haas zur Strecke gebracht worden. Daß es sich in dem Auftreten Bekkers um Symptome des Kampfes gegen die deutsche Musik und das Deutschtum insgesamt handelt, ist nicht zu bezweifeln. Aeußerlich betrachtet, besteht sicherlich kein Zusammenhang zwischen den Frankfurter Auslassungen und der erbärmlichen Art, in der von Menschen mit deutschen Namen alles, was im alten Staate vor sich ging, mit Kot beworfen und die Schuld am

Weltkriege einzig und allein Deutschland aufzubürden versucht wird. Innerlich aber ist der Zusammenhang so klar wie nur möglich. Beide, Herr P. Bekker und die Unabhängigen und Kommunisten, denen sich leider auch Vertreter der bürgerlichen Parteien gesellen, besorgen die Geschäfte der Entente. Jeder auf seinem Gebiete und auf seine Weise. Herr Paul Bekker als Vortrags-Reisender des musikalischen Internationalismus im besetzten Gebiete und als eifriger Schriftsteller. Er hat vor einiger Zeit eine (ganz selbstverständlich) „blendend" geschriebene Broschüre bei Schuster & Löffler in Berlin herausgegeben, die sich „Die Weltgeltung der deutschen Musik" betitelt und meisterhaft versteht, die Köpfe der Menschen ohne eigenes Urteil zu verwirren, gegen die deutsche Kunst (unter Wahrung der bei gebildeten Leuten üblichen Formen) zu kämpfen und für den Internationalismus Werbearbeit zu leisten. Er verwahrt sich zwar dagegen, von politischen Beweggründen geleitet worden zu sein: die Lektüre der Schrift läßt aber kaum eine andere Annahme zu. Ein Demagoge ist hier am Werke gewesen, mit den Mitteln einer äußerlich hoch entwickelten Rede- und Schreibkunst seine Ansichten der Herde seines Publikums suggestiv zu übermitteln. Ihm ist es gleichgültig, die geschichtlichen Tatsachen zu verdrehen, um sie seinen Absichten dienstbar zu machen, gleichgültig, wenn er sich zu diesem Zwecke bei seinen angeblichen Beweisen widerspricht. Sind Zuhörer oder Leser durch Berg und Tal langer Auseinandersetzungen gehetzt und mittels allerlei geistreicher Raketen geblendet worden, so versteht Paul Bekker durch ein plötzlich einfallendes Schlagwort die Aufmerksamkeit wieder zu wecken: durch die Fülle des Gebotenen sind sie müde und durch die Ermüdung reif geworden zur Aufnahme des mit geschicktester gedanklicher Akrobatik Gebotenen, dem zwar immer eine Tatsache zugrunde liegt, das diese Tatsache aber stets eigenwillig kehrt und wendet.

Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, auf alle verfehlten oder schiefen Einzelheiten in P. Bekkers Schrift einzugehen (dies und das reizt ja freilich besonders dazu: so wenn es heißt, Figaro, Don Giovanni u. a. „haben doch Funken aus ihm [Mozart] geschlagen, die eine deutsche Textvorlage nicht hätte wecken können". Woher weiß Herr Bekker das? Kennt er z. B. Schweitzers Musik zur deutschen Alceften-Dichtung Wielands und das erstaunlich Große und Pathetische — Mozart nannte er „überspannt" —, was der deutsche Komponist dem deutschen Dichter verdankt? Mozart litt, wie viele andere, unter dem Mangel deutscher Dichter für die Bühne und war sich der Tragweite dieses Mangels als einer, der sich nach der deutschen nationalen Oper sehnte, durchaus bewußt). Ich komme gleich zum Kernpunkte der Bemerkungen Bekkers: im Grunde genommen habe die deutsche Musik niemals Weltgeltung gehabt. Das wird so ausgedrückt: „Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven haben wohl den deutschen Namen zu höchster Geltung gebracht — aber sie haben niemals als Propagandisten für deutsches Wesen gewirkt". Daß diese Künstler draußen in der Welt Einfluß gewannen, war, meint Paul Bekker, ihrem Weltbürgertum und dem Umstande zuzuschreiben, daß außerdeutsche Elemente ihr Wesen befruchteten. Ich glaube, Pfitzner wird, sollte er diese Ausführungen seines Frankfurter Gegners gelesen haben, hier der Ausdruck „Geseires" entschlüpft sein. Ich will ihn nicht gebrauchen, meine aber, daß derlei Sätze für P. Bekkers Art, mit wissenschaftlichen Floskeln zu jonglieren, bezeichnend seien. Richtig ist die Einwirkung außerdeutscher Kunst auf deutsche Meister. Aber sie ist Nebensache bei deren Beurteilung durch die Masse des Publikums gewesen und ist es heute noch. Und Bach wie Beethoven und andere gelten den gebildeten und urteilsfähigen Ausländern als geistig besonders starke Vertreter des Deutschtumes. Außerdem lassen sich die Genannten unmöglich in einem Atem hier nennen: Gluck dachte, als er seinen Reformweg beschritt, konsequent die Gedanken durch, die in ihren einzelnen Zügen schon Traëtta, Terradeglias u. a. erwogen und in die klingende Tat umgesetzt hatten, d. h. er kam (mag immer Calzabigi ein großer Teil der Reform zuzuschreiben sein) als Deutscher zu dem Resultate seiner Werke, deren Musik, alles in allem genommen, den Gegensatz zu dem sinnenfreudigen Ausdruck der neapolitanischen Solooper bedeutet. Das heißt aber letzten Endes, daß ihn sein eigenes völkisches Wesen befruchtete, daß er so und nicht anders schrieb. Was Gluck früher zum Italienertum getrieben hatte, war die konventionelle Anschauung seiner Zeit; was ihn von ihr schied, war Ausdruck seiner bewußten Deutschheit. Nicht einmal im rein biologischen Sinne wird der Mensch als Weltbürger, sondern als Kind seines Stammes geboren. Der Künstler, der dem Internationalismus erliegt, vergeht sich gegen die Natur, weil er gegen das Grundgesetz allen echten künstlerischen Schaffens handelt, nur den Quellen des Empfindens in seiner eigenen Brust zu lauschen. Oder aber ihm ist die fremde Art eine Maske, die er vor nimmt, um sich ein besonderes Ansehen zu geben. Alles das aber ist doch bewußtes Wollen und Arbeiten und hat wenigstens zunächst mit dem künstlerischen Schaffen als Ausdruck der Intuition oder Inspiration nichts zu tun. Und was soll man dazu sagen, daß von Haydn die beiden englischen Oratorientexte herbeigezerrt werden, um ihn zum internationalen Weltbürger zu stempeln? Das ist ein lächerlicher Unfug, weiter nichts. Mozart schrieb Opernwerke auf italienische Worte, ganz gewiß. Aber brannte nicht in ihm die Sehnsucht nach einer deutschen Oper, wie sie auch in anderen Herzen lebte und haben nicht Haydn und Mozart gerade durch ihr Schaffen als Symphoniker ihr Deutschtum und ihren nationalen Unterschied gegenüber den Welschen bewiesen? Haydn, der den Boden der Heimat bei ihrem Wiederbetreten küßte, Mozart, der die Welschen haßte und die Franzosen durchaus nicht liebte und der sein Land nicht lassen konnte, mochte es ihm gleich wenig genug bieten — es ist so töricht und falsch, wie nur möglich, bei den beiden von Weltbürgertum als dem das Letzte und Größeste ihres Wesens Bestimmenden zu sprechen: das gab ihnen ihr völkisches Gefühl, gab ihnen die aus ihm und dem besonderen Grade ihres Empfindens und ihrer musikbildnerischen Größe gewonnene Kraft, über das ausländische Wesen hinwegzuwachsen, es, wo sie es in sich aufnahmen, den höchsten Zielen ihrer Kunst dienstbar zu machen. Das aber nicht zu sehen und mit Emphase die gegensätzliche Ansicht auszutrompeten, heißt den Feinden der deutschen Kunst draußen in der Welt Wasser auf ihre Mühlen treiben, heißt unsere Musik schänden, heißt auch die Ergebnisse ernster, stiller und vorurteilsloser Kunstforschung in unlauterer Weise zur Münze für kulturfeindliche, parteipolitische Zwecke umwerten, heißt sie ihres ursprünglichen Sinnes berauben. Wir haben erlebt, was durch die Popularisierung der Resultate naturwissenschaftlicher Arbeit durch die Kraft- und Stoff-Büchnerei geschah, welche traurigste Viertelbildung, die weit schlimmer als ganze Unbildung ist, dadurch in die Massen geschleudert wurde: Herrn P. Bekker gelüstet es offenbar nach dem gleichen Ruhme, das, was andere erarbeitet haben, einer Menge zu übermitteln, die, des eigenen Urteils bar, sich an Schlagwörter klammert und mit diesen hausieren geht.

Schon die ganze Problem-Stellung, wie sie Bekker gibt, fordert zu schärfstem Widerspruch heraus. Wollte man ihn ernst nehmen, so könnte man fast sagen, daß ihm Musik um der Kunst willen wohl völlig gleichgültig sei, daß er ihr Berechtigung nur dann zugestehe, wenn sie als ein Verständigungsmittel zwischen den Völkern erscheint. Musik als Kleister bei der internationalen Verkittung, wie sie kommunistischer Wahnsinn uns in Aussicht stellt. Das ist für mich persönlich die Höhe! Internationalismus heißt Aufgeben des Persönlichen, Individuellen, Völkischen, Aufgehen in einem allgemeinen Brei. Die Feinde denken nicht an solchen Wahnsinn. Derlei Gewächs kann nur auf dem Acker deutscher Geisterverworrenheit ins Kraut schießen. Der Begriff einer internationalen Kunst ist an sich ein lächerlicher Unsinn. Selbstverständlich laufen Verbindungsfäden von Land zu Land auch in Dingen der Kunst. Kunst im höchsten Sinne bleibt immer an das Nationalbewußtsein gebunden. Und das wird nicht anders werden, wenn Herr Bekker auch noch hundert Jahre weiter schreiben sollte. Auf seine Unterstellung, Wagners Kunst sei aus Welteroberungs-Gelüsten entstanden, gehe ich nicht ein. Der Gedanke ist mir im Auslande und von Ausländern schon mehrfach begegnet, bei einem denkfähigen Deutschen habe ich es noch nicht erlebt, daß er

von Wagners „brutalem Welteroberertum" gesprochen hat, das den musikalischen Weltkrieg heraufbeschwor. Da haben wir wieder die Berührung mit der Politik, haben wir das Schlagwort, die beabsichtigte Wirkung auf die Masse, die Jongleurkunst mit Gedanken, die Verdrehung einer Tatsache zu üblen Zwecken.

Die Schrift P. Bekkers gäbe auf jeder Seite Gelegenheit, ihr entgegenzutreten und ähnliche Feststellungen zu machen. Sei es an dem Gesagten genug. Bei denkkräftigen Menschen richten sich Ansichten wie die P. Bekkers von selbst. Aber für die unselbständigen Geister bergen sie große Gefahren. Vor denen gilt es zu warnen und Front zu machen gegen die, welche uns auch der letzten unserer Besitztümer, unserer geistigen Kräfte, berauben wollen, indem sie sie mit allen erdenklichen Mitteln herabzuwürdigen suchen. Für den, der meine Bemerkungen zu Herrn Bekkers Schrift zu stark finden sollte, setze ich noch einen seiner Sätze her: „Wir müssen erkennen, daß die weitere Förderung von Werken heimatlicher Art, so beachtenswert sie im einzelnen sein mögen, heute keine wesentliche Errungenschaft, keinen Kulturdienst mehr bedeutet", einen Satz, zu dem meines bescheidenen Erachtens nur eines gehört, ein kräftiges „Pfui Teufel"!

Robert Schumann in seinen Briefen.

Von Hans Teßmer (Berlin).



Robert Schumann.

Erst derjenige wird von sich behaupten dürfen, Schumann zu kennen, der seine „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" genau so studiert hat, wie etwa die Kreisleriana, das Klavierkonzert, das Quintett, die Symphonien, die „Peri" und mindestens die Hälfte seiner Lieder. Die Schriften sind ein Teil seines Werks in demselben Maße und Sinn, wie dies bei Wagner, Liszt oder Berlioz der Fall ist. Und es war doppelt zu begrüßen, als Walter Dahms in seinem „Schumann" (Schuster & Löffler, Berlin), als Erster, dem Schriftsteller Schumann ein besonderes Kapitel widmete. Darin gibt er mit liebevoller Eindringlichkeit ein vorzügliches Bild von den Zusammenhängen zwischen Schumanns musikalischem und ästhetisch-kritischem Schaffen. Er unterscheidet den poetisierenden Romantiker, der lediglich wieder dem Schönen in der Kunst zu Recht und Höhe verhelfen wollte, vom aggressiven Polemiker, der mit draufgängerischer Energie die Luft reinigte von den asthmatischen Anschauungen der damaligen Zeit und von den Parasiten der Musik überhaupt. So ist die Quintessenz von Schumanns Musikschriftstellerei in folgenden Sätzen des Dahmsschen Werkes vortrefflich charakterisiert: „Schumann sah in dem Poetischen der Musik etwas Vertiefendes, das der Hörer erst verstehend herausfühlen mußte; er sah im Poetischen überhaupt den Gehalt, die Seele, den Charakter der Musik. Und er betonte es, weil man zu seiner Zeit nicht den Sinn für die Ausdruckskraft der Musik besaß, weil man in ihr nur ein formschönes Spiel von Tönen erblicken wollte. Deshalb übten seine Kritiken, die gewissermaßen poesiedurchtränkte Uebersetzungen von Musikstücken waren, einen so überwältigenden Zauber aus." —

So wertvoll und wichtig die ästhetischen Schriften sind zur rechten Erkenntnis des Musikers Schumann, so bedeutsam sind für die inneren Beziehungen zu seiner Persönlichkeit die **Briefe**, die leider immer noch nicht gesammelt vorliegen, sondern nur in Auswahlbänden. Wir kennen die Briefe Mozarts, Beethovens, Mendelssohns (— deren Gesamtausgabe bevorsteht —), Brahms', Wagners, Liszts, Bülows u. a. und zählen sie zu den bedeutendsten autobiographischen Denkmälern der Literatur. Sie sind alle nicht nur für den Biographen eine unschätzbare Fundgrube, sondern sie stellen an sich in ihrer Gesammeltheit die besten Biographien der genannten Meister dar. Genau so bei Schumann, dessen Briefe leider nicht so „populär" sind, eben vielleicht deshalb, weil sie nur in Auswahlbänden veröffentlicht sind. Die unantastbar herrliche Persönlichkeit Schumanns hat sich in ihnen demütig und bescheiden, voll festen Selbstvertrauens und mit idealistischem Schwunge, ihr schönes Denkmal gesetzt. Von den Tagen des Knaben an verfolgen wir die Entwicklung des Menschen und Künstlers in einer ganz persönlich bestimmenden und überzeugenden Weise. Und gleich in den ersten Briefen an Freunde, Eltern, Geschwister steht die Persönlichkeit fest umrissen da: alle ihre Linien laufen in dem einzigen Namen Jean Paul zusammen. So finden sich früh, neben zartester Anhänglichkeit und Verehrung für die Mutter, viele Beziehungen zu dem erzromantischen Dichter, die bei aller phantastischen Schwärmerei innerlich doch durchaus ernst zu nehmen sind; z. B. wenn er sich dem Freunde Flechsig gegenüber aus Teplitz über die schöne Freundin Liddy äußert, daß er auf sie verzichten müsse, da sie abfällig über Jean Paul gesprochen habe; oder wenn er an den treuesten Studienkamerad Rosen schreibt: „Wenn die ganze Welt Jean Paul läse, so würde sie bestimmt besser, aber unglücklicher." Wie tief fühlt bereits der Achtzehnjährige die inneren Lebensrätsel! — Es ist natürlich, daß Jean Paul dem jungen Musiker nicht nur Vorbild wurde, daß er ihm nicht nur Anregungen für sein musikalisches Schaffen gab, sondern daß Schumann in seinen Briefen und Schriften allmählich ganz in die Art des romantischen Dichters verfiel; zuerst nachempfindend wohl, später mit ihm aus eigenster Tiefe wetteifernd. An denselben Rosen schreibt er einmal: „Dein Leben möge nicht mehr Gewölke haben, als zu einem schönen Abendhimmel nöthig ist, und nicht mehr Regen, als zu einem Mondregenbogen, wenn Du Abends auf den Bergruinen sitzest und entzückt in das Blütental und in den Sternenhimmel schaust." Das ist der echte Schumannton, poetischer Verklärung voll, herzlich und phantasiereich, wie wir ihn bis ans Ende seines Lebens immer wieder finden: wortgewordene Musik. — 1822 schickt er seine ersten gedruckten Werke an einen Rezensenten in Wien und sagt zu den „Papillons", daß sie schwer zu erfassen seien für den, der nicht weiß, „daß das Ganze nach Lesung der Schlußszene in Jean Pauls Flegeljahren komponiert war." Jean Paul war und blieb ihm Leitmotiv sein Leben hindurch.

Wurde er so innig eins mit dem Wesen der romantischen Dichtung, konnte seine Beziehung zu dem großen musikalischen Romantiker vor ihm, Franz Schubert, nur selbstverständlich sein. Für ihn fand er Worte, wie er sie schließlich nur noch für Clara und später etwa für Brahms übrig hatte. Ueber Schuberts ungarisches Divertissement schreibt er an eine Leipziger Musikfreundin: „Fr. Schubert ist der schöne blasse Jüngling, um dessen Lippen immer ein Zug vom nahen Tode — spielt. Ja! im Divertissement wartet das ganze letzte Begängnis mit langen verschleierten Männern — Katafalk und Exequien etwa wie bei einem gebliebenen französischen Marschall." Und an den Freund Becker im Jahre 1839: „Heute hörte ich in der Probe einiges aus der Symphonie (C dur) von Fr. Schubert — darin gingen alle Ideale meines Lebens auf — es ist das Größeste, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschaffen worden ist, selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen." Dies letztere will recht viel bedeuten, wenn man Schumanns große persönliche Verehrung für die beiden Meister bedenkt. — Beispiele, die so den typischen Romantiker auch in den Briefen zeigen, lassen sich bequem zu Hunderten aufzählen. Echt romantisch ist auch die gelegentliche Notenspielerei, z. B. in einem Briefe

an den holländischen Freund und Gönner Verhulst vom 5. Januar 1844, in welchem Schumann des Dänen Gade gedenkt: „Ich wünschte, Du könntest Gade; das ist ein prächtiger Kerl und Musiker. Heute schrieb ich ihm ins Stammbuch: —“ und nun folgt die Komposition eines zweimaligen „Auf Wiedersehen“, worin der Baß aus den Noten G—a - d—e a—d—e besteht. Das ist eine echt romantische Tüftelei, die in ihrem inneren Wesen nicht mit jener Art von Humor zu verwechseln ist, mit der Max Reger etwa ein Sonatenthema A—f—f—e benutzt. — Ein andres Mal stellt Schumann in einem Jugendbrief fest, daß die Buchstaben a—s—c—h die einzigen musikalischen in seinem Namen seien, eben jene, die auch das Motiv für die Variationen über „Asch“ (auf jenes gleichnamige Städtchen) hergaben. — Am wertvollsten aber für die Erkenntnis nicht nur von Schumanns Schaffen, sondern des Wesens der musikalischen Romantik überhaupt sind die Briefe, in denen der Meister sich über sein Schaffen äußert. So erklärt er dem französischen Verehrer Simonin de Sire: „Die Ueberschriften zu allen meinen Kompositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Komposition fertig bin. Auch das Wort Humoreske verstehen die Franzosen nicht. Es ist eben schlimm, daß gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten Eigentümlichkeiten und Begriffe wie für das Gemüthliche (Schwärmerische) und für den Humor, der die glückliche Verschmelzung von gemütlich und witzig ist, keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind. — Kennen Sie nicht Jean Paul, unsern großen Schriftsteller? Von diesem habe ich mehr Contrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer.“ Das ist ein aufschlußreiches Bekenntnis und eine Bestätigung für den, der Schumanns Musik fühlt. Immer schuf er aus innerer, überquellender Anregung heraus, niemals auf Grund äußerer Motive. Ueberflüssig ist es also immer wieder auseinanderzusetzen, daß und warum seine Musik niemals Programmusik ist. Klar und deutlich geht dies aus dem erschütternden Abschnitt seines Kampfes um Clara hervor. „Das Konzert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinah allein veranlaßt“, gesteht Schumann. Und das Jahr 1840, das die endliche Vereinigung mit der Geliebten brachte, wurde ein früchteschweres Jahr innerster Erlösung. Es schenkte ihm unter andern die erste Symphonie, und so jubelt er: „Denken Sie, eine ganze Symphonie — und obendrein eine Frühlingssymphonie — ich kann es selber kaum glauben, daß sie fertig ist.“ Wieder einige Jahre später ermahnt er den Dirigenten Wilhelm Taubert in Berlin: „Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einwehen; die hatte ich hauptsächlich dabei, als ich sie schrieb . . . Gleich den ersten Trompeteneinsatz möcht' ich, daß er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen — in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt, und im Allegro, wie nach und nach alles zusammenkommt, was zum Frühling etwa gehört. Doch das sind Phantasien, die mir nach Vollendung der Arbeit ankamen. Nur vom letzten Satz will ich Ihnen sagen, daß ich mir Frühlingsabschied darunter denken möchte, daß ich ihn darum nicht zu frivol genommen wünschte.“ Diese Erklärung steht ebenbürtig neben so vielen Erklärungen über die Werke anderer Meister in den „Gesammelten Schriften“.

Nicht Einzelzüge aber sind es, sondern gerade die Fülle der Lebensgefühle, die diesen Briefen ihren besonderen Platz anweist. Jede Erfahrung, die für ihn irgendwelche Bedeutung gewann, jede Hoffnung und Enttäuschung, jeden Sieg und jedes geringste Schwanken seiner nervösen Psyche vertraute Schumann impulsiv dem Papier an. Ob der Student Bettelbriefe an den Vormund schreibt, der junge Komponist mit rührender Bescheidenheit seine ersten Werke Autoritäten unterbreitet, der mutige Begründer der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in wahrhaft vorbildlicher und weitausgreifender Weise mit seinem Stabe korrespondiert, ob der unglücklich Liebende seinen Schmerz in ganz versteckten Andeutungen durchblicken läßt, wie ein matter Sonnenstrahl durch einen Tautropfen blinkt, ob der immer berühmter werdende Meister mit seinen Verlegern bei aller vornehmen Zurückhaltung doch auf ganz gesunder Geschäftsbasis verhandelt, ob er junge Talente ermuntert oder direkt fördert (siehe Brahms, von dem er nur immer bewundernd als von dem „jungen Aar“ spricht), — das alles bleibt sich im Grunde gleich. Die Gesamtheit aller Empfindungen, Erfahrungen, Aufschlüsse, Impressionen (auf Reisen, die er genau so lebendig auffängt, wie wir das vorzüglich in den Briefen Mendelssohns, Bülows und Wagners finden), Anregungen, Selbsterkenntnisse macht dieses wahrhaft „menschliche Dokument“ zu einem so einzigartigen und wertvollen; die Gesamtheit all der liebevollen Züge, die uns Schumanns Persönlichkeit für alle Zeiten überliefern. Bis zu dem erschütternden Ende reichen sie, dem die Nachwelt in den Briefen aus Endenich den seit Beethoven vielleicht innerlich größten Aufschluß über das Aufgehen des Genies in die Unendlichkeit verdankt.

Mögen nun wirklich bald die vollzählig gesammelten Briefe des großen Meisters der Oeffentlichkeit übergeben werden!

Ueber Musikerdramen.

Von Rich. Möbius.

Nicht nur das Weltbild, auch das Schicksal des Einzelnen ist abhängig von seinem Beruf, und ihn verfehlen, bedeutet den Verlust des Lebensglücks. Der Aufschwung oder der Niedergang gewisser Berufsstände können sogar das Schicksal ganzer Nationen beeinflussen. So ist es wohl auch das Ueberzeugtsein von der Wichtigkeit des Berufs als Schicksalsfaktor, das die achtunggebietendsten Schöpfer literarischer Kunstwerke veranlaßte, den Menschen als Vertreter einer bestimmten Berufsart zu schildern.

Einen ziemlich breiten Raum in unserer Schönen Literatur nehmen die Musikerromane und -Novellen ein. Von den anspruchsloseren Märchen, Phantasien und Skizzen einer Elise Polko an hat sich diese Gattung der Erzählungskunst zu Kulturbildern ersten Ranges entwickelt. Es seien hier nur einige der neuesten solcher Bücher erwähnt[1]: K. Söhles „Musikantengeschichten“, „Eroica“, „Der heilige Gral“, „Musikanten und Sonderlinge“, Herm. Hesses „Gertrud“, Fr. Huchs „Enzio“, R. H. Bartschs „Schwammerl“ (Schubert) und Jakob Wassermanns Roman „Das Gänsemännchen“. Das Großartigste auf dem Gebiete des Musikerromans hat bisher allerdings der Franzose Romain Rolland mit seinem „Johann Christoph“ geleistet.

Eine viel spätere Literaturfrucht ist das Musikerdrama. Zwar war der Musiker als mehr oder minder wirksame Dramenfigur schon nichts Neues mehr, als Schillers „Kabale und Liebe“ zum erstenmal über die Bretter ging, das Drama aber, das ein ausgesprochen musikalisches Milieu aufweist, konnte erst Interesse und Anklang bei einem größeren Theaterpublikum finden, nachdem das hohe Ansehen der Tonkunst und ihrer Vertreter dauernd gesichert war. Ohne diese Voraussetzung wären die Bombenerfolge bei Stücken wie etwa Herm. Bahrs „Konzert“ sicher ausgeblieben. Heinrich Laube erzählt uns zwar in seinen „Erinnerungen“, daß er, als er noch in Breslau studierte, auf die Bitte des Schauspielers Just ein Stück geschrieben hatte, worin Paganini die Hauptrolle spielte. Der „Schmarrn“ hieß „Nicolo Zaganini, der große Virtuos“ und machte wider Laubes Erwarten Glück. Er begründete sogar auf einige Jahre die Existenz Justs, der als Theater-Paganini besonders die kleinen Städte Deutschlands beglückte, welche den wirklichen Paganini nicht gesehen. Aber Laube selbst bezeichnet das Stück als „Paganini-Posse“, die nicht einmal den allerdings schwierigen Anspruch eines

[1] Bei dieser Gelegenheit möchten wir auch auf einen älteren Roman dieser Art verweisen, auf den von Kurt Benndorf 1900 herausgegebenen köstlichen satirischen Roman Johann Kuhnaus „Der musikalische Quacksalber“ von 1760, der die Italienisiererei in der Musik geißelt. D. Schriftl.

Lustspiels macht: „daß die Seele der Handlung eine heitere Seele sei".

Den ernsthaften Versuch, aus dem Leben eines unserer Musikheroen ein dramatisches Kunstwerk zu gestalten, hat wohl noch kein Bühnenautor unternommen, obgleich das Gelingen eines solchen Versuches eine willkommene Bereicherung des Theaters wäre. Das „Dreimäderlhaus", eine in literarischer und musikhistorischer Beziehung[1] sehr anfechtbare Dramatisierung des Liebesromans Fr. Schuberts, ist kaum der Erwähnung wert. Welch dramatischen Stoff böte das Leben Beethovens[2]! Letzterer auf der Bühne wäre vielleicht auch das beste Mittel, dem gesamten Volke zum Bewußtsein zu bringen, daß Beethoven „mehr als der erste unter allen Musikern", daß er „die Verkörperung des Heldentums in der ganzen modernen Kunst, der größte und beste Freund der Leidenden, der Kämpfenden" ist. Schon aus dem Grunde, weil „die Illusion des Dramas weit stärker als die einer bloßen Erzählung" ist, wie bereits Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" sagt. Freilich, ein echter und ein großer Dichter nur dürfte der Schöpfer dieses Dramas sein. Ein Dichter, der außer dem rückwärts gekehrten Seherblick des Historikers — wie etwa Gobineau (Renaissance) — auch tiefstes Verständnis der Tonkunst besitzt. Nur ein Goethe konnte uns den „Tasso" schenken und Beethoven vermag nur ein Genie würdig auf die Bühne zu bringen, das, wie Wagner war, Dichter und Musiker zugleich ist.

Für den Musiker und den Musikschriftsteller besteht im allgemeinen keine Notwendigkeit, zu den bisher erschienenen Musikerdramen irgendwie Stellung zu nehmen. Denn während die Musikerromane und -Novellen in kulturhistorischer, sowie biographischer und musikästhetischer Hinsicht wertvollste Darstellungen und interessanteste Erörterungen die Fülle bieten, kann bei den meisten der Musikerdramen von einem tieferen Eindringen in rein musikalische Fragen kaum die Rede sein. Die mehr oder minder geistreichen Aussprüche über die Tonkunst und ihre Vertreter, die hier und da mal in einem dieser Stücke als Würze des Dialogs auftauchen, sind zu flüchtiger Natur, um als diskutabel bewertet werden zu können. Nur zwei der Schauspiele eines der modernsten dramatischen Dichter machen hiervon eine Ausnahme. Das sind der „Kammersänger" und die „Musik" von Frank Wedekind. Dieser ist trotz seines konsequenten Individualismus, trotzdem er als eine vollständig isolierte Erscheinung unter den dramatischen Dichtern dasteht, ein sehr bedeutender Faktor in unserer Literatur geworden. Ein Faktor, an dem kein Gebildeter achtlos vorübergehen kann und ein Dramatiker, dem nur noch ganz exklusive Kreise ihre Anerkennung versagen. Die Ankündigung der Aufführung irgendeines seiner Stücke ruft, wo sie auch erfolgt, einen Sturm auf die Theaterkasse hervor, und die Zahl seiner unbedingten Anhänger ist nach seinem Tode noch größer geworden. Und gerade dieser Dichter ist der Schöpfer zweier Musikerdramen im wahrsten — nicht im besten — Sinne des Wortes, von denen das eine nach der Meinung namhafter Literarkritiker den tiefsten Stand seines gesamten Schaffens darstellt, während das andere als sein bühnengerechtestes Stück bezeichnet wird. Letzteres, der „Kammersänger", behandelt Musik, Gesang und Sänger im Lichte der Erotik. Gegen die Berechtigung einer solchen Behandlung wollen wir hier nicht polemisieren. Von Wedekind dürfen wir nichts anderes erwarten, denn sein Schaffensgrundproblem ist „Liebe und Weib". Die in dem Stücke enthaltenen Bemerkungen über die Schäden unseres Musiklebens und über eine gewisse Sorte des Publikums sind aber so wahr und allgemeingültig, daß man nur seine Freude darüber haben kann[3]. Schonungslos reißt Wedekind einer heuchlerischen Sippschaft die Maske vom Gesicht. Im Kerne ist also die Tendenz des Stückes durchaus einwandfrei und weder musik- noch musikerfeindlich.

Ganz anders liegt die Sache bei seiner „Musik". Wir gehören keineswegs zu denen, die Wedekind die Reinheit seiner künstlerischen Absichten absprechen. Noch weniger stimmen wir mit ein in das Entrüstungsgegacker prüder Strickstrumpfmuhmen und in das harte Urteil, das Julius Hart 1901 im „Tag" schrieb: „In der deutschen Literatur gibt es nichts, was so gemein ist, wie die Kunst Frank Wedekinds". Dessenungeachtet stehen wir nicht an, zu erklären, daß wir die „Musik" nicht höher bewerten als einen dramatisierten Artikel irgend eines Revolverblättchens, der sich am besten für ein Vorstadt-Kino eignet.

Einwortige Titel sind gewöhnlich allegorisch. Von einem Theaterstück, das „Musik" heißt, könnte man da viel erwarten. Ja, der Dichter könnte die Allegorie sogar bis zum Symbol steigern. Was aber gibt Wedekind unter diesem Titel? Ein grotesk-naturalistisches „Sittengemälde". Mit widerwärtig aufdringlicher Deutlichkeit, ohne jede Spur poetischer Auffassung wird hier das beklagenswerte Schicksal einer Musikschülerin in einer Folge nervenaufpeitschender Bilder dargestellt. Anspielungen und Anzüglichkeiten sowie die abstoßend wirkende Karikatur eines Gesangsprofessors geben dem Stücke einen eines Kunstwerkes unwürdigen sensationellen Charakter. Mag auch einzelnes mit sicherem Blick dem Leben abgesehen sein, der Gesamteindruck ist ein durchaus unbefriedigender, ja quälender. Und das hauptsächlich deshalb, weil das, was Wedekind eigentlich sagen will, ziemlich unverständlich ist. Bei keinem seiner Stücke ist man nämlich über die Tendenz so im unklaren, wie bei der „Musik". Der Verlag zeigt das Buch mit folgenden Worten an: „Die Tendenz, die dem Sittengemälde zugrunde liegt, ist die Bekämpfung des mit jedem Jahre unheilvoller um sich greifenden Musikstudiums. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß es unter 100 Musikschülerinnen höchstens einer einzigen vergönnt ist, ihrer Kunst einen nennenswerten Dienst zu leisten, daß aber durch jede dieser 100 Musikschülerinnen mindestens 100 geistige Arbeiter in ihrer Denktätigkeit gestört und durch nutzloses Klaviergeklimper manchmal der Verzweiflung nahe gebracht werden, daß also auf jeden Menschen, der in der Musik Erfolg erntet, 10 000 Opfer fallen, denen das Denken eigener Gedanken rücksichtslos vernichtet wurde — dann wird man das Wedekindsche Buch unbedingt als eine ebenso mutige, wie verdienstvolle Tat begrüßen müssen." In Wirklichkeit ist das aber gar nicht die Tendenz der „Musik". Wedekind ist es nicht im Traum eingefallen, sich als Kämpfer gegen „nutzloses Klaviergeklimper" aufzuspielen. Er hat denn auch öffentlich der Meinung des Verlags widersprochen. In der Zeitschrift „Morgen" (Heft 2) setzt er auseinander, daß er sich in diesem Stücke gegen den § 218 des deutschen Strafgesetzbuches richtet, der das Verbrechen gegen das keimende Leben mit Zuchthausstrafe bedroht. Da macht wohl auch der Nichtberufsmusiker runde Augen und frägt: „Warum dann gerade dieser Titel? Was, um alle Welt, hat der § 218 mit Musik zu tun?" Es ist doch kaum anzunehmen, daß Wedekind mit dem Titel nur die Zugkraft des Stückes erhöhen wollte, da es daran als „§ 218" sicher nichts eingebüßt hätte. Ein Käsehändler läßt seinen Laden nicht mit dem Wort „Spezereien" überschreiben, und wenn ein Theaterstück „Musik" heißt, sucht niemand in ihm eine Demonstration der Unhaltbarkeit des § 218.

Nicht allein aus Raumgründen unterlassen wir eine nähere Inhaltsangabe dieses „Sittengemäldes". Nur soviel wollen wir denen, die es noch nicht kennen, noch verraten, daß seine ganze Handlung mehr eine Skala gesuchter Unsauberkeiten als ein Ausschnitt aus dem realen Leben ist. Die Grenzen des Möglichen fast überschreitend, peinigt sie durch den vollständigen Mangel an versöhnenden Momenten. Ihr entsprechend ist die Sprache und Ausdrucksweise, die mit ihrem juristisch-doktrinären Zug noch mehr abstößt als die derben Zoten des Pfarrers von Meudon. Uebrigens hängt das Stück mit Musik nur insofern zusammen, als seine Hauptpersonen dieser Kunst

[1] Vor allem doch wohl in rein ästhetischer Beziehung. D. Schriftltg.

[2] Wir bezweifeln das durchaus. Episch wäre das Leben des Meisters sicherlich verwendbar, dramatisch kaum. D. Schriftltg.

[3] Einen beachtenswerten Beitrag zu dem Thema „Die Tragik des verkannten Genies" liefert Wedekind in diesem Stücke durch die Nebenfigur des Komponisten, der sich vergeblich bemüht, sein Werk bei einer Opernbühne anzubringen und der die Vermittlung des Kammersängers erbittet. (!)

berufsmäßig angehören. Sonst ist von ihr so gut wie gar nicht die Rede. Und dennoch kann ihm gegenüber der Musiker, besonders der Musikpädagoge, nicht gleichmütig bleiben. Denn wenn die Vertreter der Gesangspädagogik an solch einem sittlich entarteten Kollegen, wie er hier vor das Rampenlicht gezerrt wird, sicher keine Freude haben werden, so ist es zweifellos eine Blasphemie, dieses „Sittengemälde", richtiger diese Bilderfolge moralischen Elends mit „Musik" zu betiteln. Das bedeutet doch geradezu die glatte Negation der sittlichenden Wirkung der Gesangskunst; ja, die Titelgebung macht sogar den Anschein, als ob Wedekind die in dem Stücke vorkommenden Verfehlungen als in tonkünstlerischen Kreisen typische Erscheinungen hinstellen und damit die Musik gleichsam als ein gefährliches Seelengift bezeichnen will. Und muß nicht folgender, in diesem Stücke übrigens einziger, direkt auf die Musik bezüglicher Ausspruch in allen den Kreisen auf schärfsten Widerspruch stoßen, in denen das Virtuosentum noch nicht den wahren Kunstsinn erstickt hat: „Du, mein Kind, willst eine berühmte Sängerin werden! Du! Mit deinem Gesicht! Um eine berühmte Sängerin zu werden, muß man andere Nerven haben, als du von deinen Eltern geerbt hast! Dazu muß man über Leichen schreiten können!"

Nervenkraft und Skrupellosigkeit als die unerläßlichen Bedingungen, um auf gesanglichem Gebiete Lorbeeren zu ernten, hinzustellen, das ist das notwendige Ergebnis jenes „überkonsequenten" Naturalismus, der sich in seiner Widersinnigkeit am allerwenigsten für ein Musik und Musiker behandelndes Drama eignet. Liszt sagte einmal zu einem seiner Schüler, dem ungarischen einarmigen Klaviervirtuosen Grafen Géza Zichy: „Jeder Naturalismus ist grotesk." Ein wahres Wort. Deshalb bewahre uns der Himmel vor weiteren Musikerdramen dieser extremen Richtung, und allen den modernen Dichtern, die sich mit der Absicht der Schöpfung eines Musikerdramas tragen, sei die Mahnung Prof. Dr. Friedr. Kirchners an das Herz gelegt:

Im Schein des Wesens liegt der Reiz des Schönen
Nach nackter Wahrheit strebt die Wissenschaft,
Und ernst und hart und häßlich ist das Leben;
Ihr Dichter sollt, was es versagt, uns geben:
Begeisterung und Liebe, Lust und Kraft,
Uns mit dem Kampf ums Dasein zu versöhnen!



Maria Ivogün
als Zerbinetta in Ariadne. (Phot. A. Stifel, München.)

Maria Ivogün.

Wenn ich bisher nur älteren Kunstgenossen das Wort redete, die man in Deutschland nur wenig oder gar nicht kannte, so freut es mich umsomehr, einmal von einer inländischen Sängerin sprechen zu dürfen, die man trotz ihrer Jugend schon Künstlerin im besten Sinne des Wortes nennen darf . . ." So beginnt ein Aufsatz, den Lilli Lehmann vor ein paar Jahren über Maria Ivogün im Berliner Tageblatt veröffentlichte, nachdem sie die junge Sängerin in einem Berliner Konzert gehört hatte. Mit Worten voll herzlicher und warmer Anerkennung begrüßte die Altmeisterin der Gesangskunst die so sehr viel jüngere Kunstgenossin, eine Werdende, die ihr im Zeichen eines nicht gewöhnlichen Talents erschienen war. Sie wollte aufmerksam machen auf die Vorzüge, die Maria Ivogün mitbringt und warum sie sie „Lernbegierigen als außergewöhnliches Beispiel dringend empfehle". Ihr Gesang sei besonders in Mozart-Arien „fein empfunden und klassisch", sie lobt die Schönheit ihrer Kantilene, die Weichheit und Vollkommenheit kleiner Phrasen, der Fiorituren und langsamen Triolen. „Sie alle lösen im Musiker eine wahre Herzensfreude aus, die wir ihr gar nicht genug danken können." Lilli Lehmann schloß ihren Aufsatz mit dem Wunsche, „daß Maria Ivogün in ihrem ernsten Streben weiterschreitet, und ihren Zeitgenossen noch viele glückliche Stunden bereitet, indem sie sich selber treu bleibt. Möchte sie das höchste Ziel der Künstlerin erreichen!"

Es ist vielleicht selten, daß eine junge Sängerin von einer Kollegin voll reifen, abgeklärten und vielbewunderten Meistertums in so warmherziger Weise in die Kunstwelt eingeführt wird. Maria Ivogün ist auf dem besten Wege, den Wunsch der Verkünderin ihres Talents in jedem Sinne zu erfüllen. —

Maria Ivogün wurde in Budapest geboren. Ihr Vater war Ungar, ihre Mutter, die früher selbst Bühnensängerin war, ist Wienerin. Nachdem sie schon als Kind fleißig gesungen hatte, begann Maria Ivogün, 16 Jahre alt, mit dem eigentlichen Gesangsstudium. Sie trat in die K. K. Akademie in Wien ein und studierte dort fünf Jahre bei Frau Prof. Schlemmer-Ambros. Dramatischen Unterricht hatte sie bei den Professoren Stoll und Frauscher. Maria Ivogün bewahrt nicht allein ihrer Lehrerin ein herzliches und dankbares Gedenken; sie empfindet es als einen besonders schätzenswerten Vorzug, daß es ihr möglich war, an der Wiener Akademie in den Besitz einer guten allgemeinen musikalischen Bildung zu kommen und den Vorteil zu nutzen, den die Probebühne der Wiener Akademie den angehenden Bühnensängern zu liefern vermag. Bei einer Aufführung eben dieser Probebühne hörte sie (im letzten Jahre ihres Studiums) Bruno Walter, der die junge Sängerin sofort für die Münchner Hofoper verpflichtete. Es war ihr allererstes Engagement: sie debütierte in München als Mimi in Puccinis Boheme. Anfang August 1913 trat sie als Königin der Nacht ihr Engagement an. Rasch entwickelte sich die Künstlerin, die vom zehnten Lebensjahre an in der Schweiz aufwuchs; zu einer gefeierten Sängerin, zu einem wahren Liebling des Münchner Publikums. Hervorragende Dirigenten riefen sie zur Mitwirkung in Konzerten nach auswärts: sie sang in der Berliner Philharmonie und im Leipziger Gewandhause unter Nikisch, in Frankfurt unter Mengelberg, mit dem sie eine Tournee durch Holland machte, Bühnengastspiele und Konzerte führten sie nach Berlin, Dresden, Köln, Amsterdam, Hamburg, Wien, Budapest, Zürich, Basel. In Berlin sang sie die Zerbinetta unter Richard Strauß. Auch in Oratorienaufführungen wirkte sie mit (Paradies und Peri, Jahreszeiten, Schöpfung). Eine große Tournee wird sie in den nächsten Monaten an die Bühnen und in die Konzertsäle der größeren Städte Skandinaviens führen.

Maria Ivogün, die ihre große Neigung und ihr Talent für die Malerei zugunsten ihrer Bühnenlaufbahn unterdrückte, darf neben den Mozart-Rollen die Zerbinetta, Undine, Mimi, Hilda (Verdi), Norina (Don Pasquale), Rosine (Barbier von Sevilla) und das Christelflein (Pfitzner) zu ihren besten Bühnenfiguren zählen. Sie sind in gleicher Weise von einer eminenten Gesangskunst und einer klugen Darstellungskunst erfüllt. Die holden und beweglichen Geister der Laune, der Anmut, liebenswürdiger Schelmerei und einer feinen Grazie haben Wohnung in dieser Kunst, die aber nicht allein als Kunst wirkt. Sie läßt immer den Zauber der Natur, der Persönlichkeit verspüren. Einer Natur, die durch ihre Ursprünglichkeit entzückt, und der bloße Pose und erklügeltes Raffinement fremd sind. Wer Maria Ivogün

als Zerbinetta und als Ighino, den sie in der Uraufführung von Pfitzners Palestrina gesungen hat, und daneben etwa noch als Undine kennt, erkennt die Spannweite ihres darstellerischen Vermögens und die Wesenheiten ihrer künstlerischen Natur an den großen Gegensätzen. —

An Maria Ivogüns Stimme fällt weniger der Klang, als vielmehr die künstlerische Kultur, die Sicherheit des Geschmacks und des musikalischen Ohres, die gesangliche Technik auf, mit der sie behandelt wird. Die größten Schwierigkeiten der Koloratur werden gleichsam spielend und mühelos genommen, dank vor allem der Leichtigkeit und Beweglichkeit des für die Koloratur „geborenen" Organs. „Maria Ivogün singt fast ausschließlich mit abnehmendem Atem in eng gehaltener ovaler, weicher Form. Man kann anstatt von Form auch von einem geregelten Atembett wie von einem Flußbett sprechen. Die Arbeitskraft ist glänzend auf sämtliche Organe gleichmäßig verteilt. Ihr Zwerchfell arbeitet nicht wie bei vielen Sängern und besonders Anfängern mit dem von mir gerügten Hochdruck, der jedwede Tonführung vernichtet, sondern fügt sich weich und willig jeder klangführenden Schattierung und vermittelt auf diese Art auch die Gefügigkeit aller andern zur Form eingestellten Organe und Muskeln, womit jede gewünschte Tonhöhe erreichbar gemacht wird" (Lilli Lehmann). Maria Ivogün kann es wagen, so ungewöhnlich Hochliegendes wie etwa die äußerst selten gehörte Mozartische Arie „Popoli di Tessaglia" (Köchel-Verz. 316) mit ihrem Aufstieg ins hohe G zu singen. —

Mehr und mehr ist die Künstlerin auch als Liedersängerin hervorgetreten. Gewisse Lieder von Pfitzner, wie insbesondere Lieder, die dem Genre des Anmutigen, Heiteren, Schelmischen und Neckischen angehören, kann man kaum entzückender in Gesang und Vortrag, daneben musikalisch kaum feiner hören als von Maria Ivogün. Auch hier ist ihre große Kunstfertigkeit nur Mittel zum Zweck; daß sie nie darauf ausgeht, einzig mit ihr zu prunken, beweisen die Programme ihrer Liederabende. Ja, daß sie es auch nicht scheut, zu verleugnen, was mit ihre künstlerische Stärke ist, daß sie den Mut hat, sich Wirkungen im gewöhnlichen Sinne zu versagen, scheint mir ihr Vortrag eines so schweren und schwermütigen Liedes wie des Pfitznerischen „An die Mark" zu beweisen, eines Liedes, das freilich von keinem Koloratursopran restlos erfüllt werden kann. —

Natur und Bildung gelangten in Maria Ivogün zu jener Harmonie, in der wir den Zauber und den Wert der Persönlichkeit beglückt empfinden. Richard Würz.

Die Dresdner Staatsoper.

Die schöne Ferienzeit währt bis zum 15. August. Ueberschaut man das verflossene Spieljahr, so ergibt sich trotz der vielen Widernisse auch viel Erfreuliches. Zunächst die erstmalig eingerichteten Herbstspiele, die besonders zu Anfang glanzvolle Aufführungen brachten, so vom „Rienzi" und „Holländer" (mit Barbara Kemp [Berlin] als Senta), dann aber wegen der Absagen hervorragender Gäste und aus andern Gründen leider so ziemlich im Sande verliefen. Der vermeintliche Haupttreffer der Spielzeit, die „Frau ohne Schatten" von Strauß-Hofmannsthal zeitigte nur einen äußeren Erfolg, der noch dazu der Tücke des Objekts ausgesetzt war. Die abgebrochene Hauptprobe und ihre Begleiterscheinungen wirkten peinlich. Wohl darf der künstlerische Arbeitsrat, der damals die Geschicke der Dresdner Oper leitete, das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, das ehedem hochberühmte königl. Institut über schwere Monate mit sicherer Hand hinweggebracht zu haben. In der Praxis ward jedoch wieder einmal die Wahrheit des homerischen Wortes erhärtet: „Nicht gut ist Vielherrschaft", besonders, wo es sich vorwiegend um künstlerische Dinge handelt. Der Betriebsrat hätte möglicherweise das Betriebsrad zum Stillstehen gebracht, hätte nicht ein Opernmann vom Range Karl Scheidemantels in die Speichen gegriffen. Dies geschah am 1. Februar. Dem neuen Direktor waren bezüglich des Personals und der Neuheiten fürs erste die Hände gebunden. Es galt die abgeschlossenen Verträge zu erfüllen. So vermochte Scheidemantel das Direktorenglück noch nicht an seine Fersen zu heften. Hugo Kauns „Der Fremde" wurde durch die verfehlte Inszenierung des Schlußaktes die Wirkung genommen. Graeners „Schirin und Gertraude" hätte ein großer Erfolg werden können, wenn die leitenden Taufpaten den erforderlichen Mut und den künstlerischen Blick für die Beseitigung der Längen und Nebensächlichkeiten gehabt hätten. Hingegen Leo Falls „Goldener Vogel" war ein „merkwürdiger Fall". Hans Pfitzners „Palestrina" ist den Dresdner Musikfreunden noch unbekannt. Traurig aber wahr! Man gönnte Leo Fall die Freude, auf dem herrlichen Instrumente der Landeskapelle zu spielen und sein Werk selbst zu dirigieren. Trotz der Kürzungen, dem beschwingten Zeitmaß und der sorgsamen Abdämpfung blieben die Schwächen des Werkes offenkundig. Blieb aber auch zugleich das schmerzliche Gefühl, daß ein Meister wie Artur Nikisch bislang noch nicht aufgefordert worden ist, an dieser Stätte eine Oper zu leiten. Und doch lechzt die Wagner-Gemeinde danach, unter Nikisch „Tristan", „Meistersinger" und, wenn möglich, auch den „Ring" zu hören.

Leider ist es im Herbst 1914 versäumt worden, den Leipziger Dirigenten, den vorbildlichen Ausdeuter und Stilkünstler für Dresden als Generalmusikdirektor zu gewinnen. Damals wäre er bestimmt gekommen, heute nach nahezu sechs Jahren erscheint dies wohl ausgeschlossen. Damals auch hätten die maßgebenden Kreise an dem Erfolge Nikischs als Konzertleiter im Opernhause erkennen müssen, welchen Gewinn er für Dresden bedeuten würde. Der Wunsch, ihn künftig als Gast am Dirigentenpulte des Opernhauses begrüßen zu können, sei Direktor Scheidemantel hiermit auf den Arbeitstisch gelegt. Vielleicht ließen sich Gastspiele anderer namhafter Opernleiter anschließen. Hieß es doch schon am 1. Februar, es werde die nächste und wichtigste Aufgabe des neuen Direktors sein, einen Generalmusikdirektor zu suchen. Trotzdem ist in dieser wichtigen Angelegenheit in den abgelaufenen fünf Monaten nichts geschehen. Dagegen hört man, daß die expressionistische Tänzerin Mary Wichmann als Leiterin des Dresdner Balletts in Aussicht genommen sei. Ob sie imstande ist, für mehr als fünf bis sechs Abende im Jahre das Haus zu füllen? Bei ihrem Gastspiel war das Opernhaus zu dreiviertel mit „Leuten vom Bau" besetzt, das Laienpublikum also in der Minderzahl. Die Sonderkunst der Wichmann in Ehren, ob sie zur Leitung des Opernballetts geeignet ist, erscheint zweifelhaft. Das Kultusministerium dürfte auch kaum seine Zustimmung dazu geben. Zwanzigtausend Mark (oder mehr) können besser angewandt werden. (Neuerdings verlautet übrigens, daß auch die Geschwister Falke [Hamburg] als Solo-Einzeltänzerinnen verpflichtet seien.)

Wer reformieren will, darf nicht am falschen Ende anfangen. Was würde man sagen, wenn der neue Besitzer eines prunkvollen, aber stellenweise aufzufrischenden und baulich ergänzungsbedürftigen Hauses zuerst den Garten und noch dazu von einem expressionistischen Landschafts-Architekten herrichten ließe! Neben dem Generalmusikdirektor tut uns ein neuer Opernregisseur not. Hier scheint wieder einmal der Prophet nichts in seinem Lande zu gelten. Hat man doch in Dr. Waldemar Staegemann die bestgeeignete Kraft zur Stelle, einen in glänzender Theaterzeit groß gewordenen, als Darsteller wie als Sänger gleich ausgezeichneten Künstler! Will man warten, bis er uns von Berlin, München oder Wien weggefischt wird? Für das nach elfjähriger Wirksamkeit aus dem Verbande geschiedene Frl. Siems fehlt der Ersatz. Es darf doch wohl die Hoffnung ausgesprochen werden, daß endlich im nächsten Winter Mozarts „Zauberflöte" in neuer Ausstattung geboten wird. Hierfür aber ist eine erste Kraft, und zwar für die Königin der Nacht, erforderlich, da doch Frau v. Schuch mehr oder minder die Spielrollen zufallen. Die Frage des seriösen Basses ist auch noch zu lösen. Und die Nachfolgerin Minnie Nasts? Pattiera ist soeben wieder für vier Monate in der Spielzeit gewonnen worden.

„Wiederaufbau des Geistigen!“ Möge es Direktor Scheidemantel gelingen, sich dieser wichtigen Aufgabe mit allem Nachdruck zu widmen! Nicht Dresden allein, die ganze musikalische Welt schaut auf ihn und hofft auf ihn. Es gilt, „Schwer Errungenes zu erhalten und zu mehren!“ Der Ruf der Dresdner Oper muß neu aufblühen zum Ruhme unsrer schönen Stadt, zur Wahrung ihrer glanzvollen künstlerischen Ueberlieferung! Und noch eins! Das Theater muß uns helfen, als Erzieher und Mahner, daß das deutsche Volk sich auf sich selbst besinnt und die Möglichkeit erlangt, auch auf der Weltbühne wieder eine Rolle zu spielen. Prof. H. Platzbecker.

Rudi Stephan: „Die ersten Menschen“.

Uraufführung im Opernhause in Frankfurt a. M.

Otto Borngräbers „erotisches Mysterium“ bot dem Komponisten die dankbare Aufgabe, vier unterschiedliche Menschentypen musikalisch zu charakterisieren. In Kajin, dem von seiner unstillbaren Sehnsucht nach körperlichem Genuß zur Verzweiflung getriebenen „Nur-Menschen“, in Chabel den in seinem transzendentalen Sehnen seherischen Erfinder des Begriffes „Gott“, der auch in der Erfüllung jener von Kajin als Ziel des Lebens angestrebten Vereinigung von Mann und Weib nur ein Opfer zur Verherrlichung jener neugefundenen, unirdischen Macht erkennt; in Adahm, dem Vater der Menschen, den alternden Mann, der das Liebesleben (mehr aus dem Gefühl des Nicht-mehr-Könnens als des Nicht-Wollens heraus) als die Ursache alles ungestillten Erdenleides erkennt, und in Chawa (Eva) den Urtypus „Weib“, dessen Seelenleben, nach der bekannten Strindbergschen Weise geleugnet wird, dessen natürliches Triebleben stark genug ist, sich Ersatz für die geschwundene Kraft ihres Mannes bei ihrem eigenen Sohne zu suchen. Das Motiv des Brudermordes wird aus der Eifersucht Kajins auf den von Chawa bevorzugten Chabel umgedeutet.

Trotz hoher dichterischer Schönheiten des Dramas und trotz der in unserer zensurlosen Zeit wachsenden sexual-pathologischen Literatur, in welcher ähnliche inzestuöse Vorgänge zur letzten Anregung verwöhnter Nerven an der Tagesordnung sind (für unsere blassen, schmalfingerigen Kunstäftheten hat es anscheinend keinen Krieg 1914—19 gegeben) scheint es doch fraglich, ob ein weiterer kunstfreudiger Kreis sich dieser Behandlung der ältesten Menschheitslegende ohne ein Gefühl der Verletzung gegenüberstellen wird.

Der im Krieg gefallene Komponist Rudi Stephan, ein Schüler von R. Louis in München, von dem außer einer Anzahl Lieder besonders eine „Musik für Orchester“ bekannt geworden ist, gab mit dieser Oper eine Probe seines Talentes, welches ausreichte, die Vorbilder geschickt nachzuahmen und Neues auf instrumentalem Gebiete zu geben. Ich könnte mit diesem Tatsachenbericht und dem bedauernden Hinweis auf den frühen Tod des hoffnungsreichen jungen Mannes meine Besprechung schließen, wenn nicht die Aufführung der „ersten Menschen“ in Frankfurt von seiten einer allmächtigen Presse so rührig betrieben worden wäre, die in dem doch ziemlich harmlosen Anfängerwerke eine erlösende, in die Zukunft weisende Tat sehen wollte. Das wäre noch nicht so schlimm, wenn diesem einseitigen kritischen Optimismus nicht eine überaus gefährliche Unterschätzung wahrh ft bedeutsamer künstlerischer Erscheinungen zur Seite stünde, welch schiefes Gesamturteil verbunden mit überaus diktatorischem Auftreten ohne schärfste Stellungnahme künstlerisch Andersgesinnter ein Verderb für weitere Kreise des deutschen Musiklebens zu werden droht.

Daher kann von einer eingehenden kritischen Betrachtung des musikalischen Gehaltes nicht abgesehen werden. Die Wagnerschen Prinzipien sind in bezug auf Leitmotivik und Sprechgesang beibehalten. Die Orchestersprache ist jedoch homophon, durchaus harmonisch orientiert und die melodischen Bögen treten einstimmig teils in der Oberstimme, teils im Baß auf. Die übliche, zum Ueberdruß angewandte Füllstimmentechnik (Streicher-Tremolandi, Akkorde der Holzbläsergruppen, vor allem aber der klavierpedalersetzende, harmonische, wulstige Hörnerpart) macht einen dilettantischen Eindruck. Originelle Klangkombinationen (u. a. mit Orgelverwendung) sind reichlich genug vorhanden, um von einem eigenen Kolorit sprechen zu können. So fließt ein neues Bächlein in den Ozean moderner Instrumentationskunst, der Meeresspiegel wird sich deshalb nicht heben. Daß von den einzelnen Instrumenten zum Teil das Unmögliche Grenzendes verlangt wird (was auch bei den Singstimmen der Fall ist, die stark nach unten punktiert werden mußten), ist nicht sowohl der Jugend des Komponisten, als der allgemeinherrschenden, unökonomischen Nichtbeachtung (meist wegen Nichtkenntnis) des technisch leichter Erreichbaren zuzuschreiben, dessen Einhaltung noch keine Einbuße an Originalität bedeuten würde, sich vielmehr stets durch höhere klangliche Qualität der Ausführung lohnen würde. Die melodische Erfindung und die gute Baßführung weisen auf Max Schillings hin. Den kurvenreichen melodischen Stil der „Münchner Schule“ charakterisieren die reichlich in der Linie vorhandenen harmoniefremden Töne, deren Auflösung erst spät, im weiteren Verlauf der Melodie erfolgt.

Der harmonische Charakter läßt Stileinheit vermissen, Alterationen, die vor 20 Jahren noch gewirkt hätten, insbesondere der berüchtigte Akkord $V^{7}_{5\flat}$ treten in zahllosen Sequenzgruppen auf, Akkorde als mehrstimmige Orgelpunkte im Baß oder der Oberstimme bringen seit Debussy erprobte Wirkungen. Die Partie des Chabel bewegt sich in ganz ruhigen Akkorden, die nach dem Harmonielehrbuch schmecken, aber ob ihrer Naivität besser wirken, als der übrige herkömmliche dissonante Schwulst. O, über unsere „alterierten Spießbürger“! Die musikalische Steigerung befindet sich bei treuem Anschluß an diejenige des Textes sicher und geborgen. Bemerkenswert als eigene architektonische Gestaltung scheint mir die Stelle, wo der Komponist die Schlußworte Kajins (die auch textlich bedeutendste Stelle) bei der Verbrennung von Chabels Leiche als Passacaglia anzulegen sich bemüht.

Die Regie Weicherts (vom Schauspielhaus) hielt es für nötig, das Bühnenbild (die Urlandschaft) und die Bewegung der Darsteller kubistisch zu stilisieren. Vielleicht lag im Text, keinesfalls aber in der durchaus impressionistischen Musik der Grund hierzu. Ein Beweis, daß es noch wenig Verständnis für die Erfordernisse einer doch in erster Linie musikalisch gerichteten Opernregie neuzeitlichen Charakters gibt. Die visionären Beleuchtungseffekte, welche Weichert in all seinen Inszenierungen, fast etwas manieriert, anwendet, verfehlten ihre Wirkung auf die durch den Text gefesselten Zuhörer nicht. Der nicht ungeteilte Beifall galt neben den Darstellern (Frau Lauer-Kottlar, Herren Fanger, Breitenfeld und Schneider) vor allem dem Dirigenten, Dr. Ludwig Rottenberg und dem Regisseur. A. W.

Vom 4. Stiftungstag des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftl. Forschung zu Bückeburg.

Vom 19.—21. Juni beging das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg in Gegenwart seiner zahlreich erschienenen Mitglieder (zumeist Fachvertreter der Musikwissenschaft an deutschen Universitäten) seinen vierten Stiftungstag. In der Gesamtsitzung von Senat und Mitgliederschaft wurde beschlossen, auch für das kommende Jahr die Veröffentlichung einer Anzahl neuer Arbeiten in Erwägung zu ziehen. Es sind dafür in Aussicht genommen: 1. „Forschungen zur Geschichte der Musik in Bückeburg. Erster Teil: Die Regierung des Grafen Ernst 1601—1622.“ 2. Die Erweiterung der Ausgabe gesammelter Werke Friedrich Bachs zu einer Ausgabe der Musik Alt-Bückeburgs. 3. Der Erwerb der Handschrift „Karl Paulke: Kantoren, Organisten, Kirchenschullehrer im Herzogtum Meiningen“. Ferner: 4. Die Bildung eines besonderen Fachausschusses für die Schaffung von Leitfäden für den musikwissenschaftlichen Universitätsunterricht. 5. Die tunlichste Berücksichtigung der vergleichenden Musikwissenschaft nach Maßgabe der verfügbaren Mittel. — Alsdann wurden zu neuen Senatoren ernannt die Professoren Friedr. Ludwig (Göttingen) und Joh. Wolf (Berlin), zu ordentlichen Mitgliedern Dr. Alfred Einstein (München) und Prof. Dr. Sachs (Berlin), ferner als künstlerischer Beirat Architekt Rich. Sturzkopf (Bückeburg). Der alle drei Jahre, erstmalig in diesem Jahre zur Verteilung gelangende Fürst-Adolf-Preis wurde Prof. Dr. Joh. Wolf (Berlin) für seine hervorragende zweibändige „Geschichte der Notation“ zuerkannt. Eine erstmals öffentliche Sitzung im Fürstl. Musikgebäude brachte nach einer im Auftrage des Fürsten erfolgenden Begrüßung durch den Hofkammerpräsidenten, Grafen v. Reischach, zunächst den Jahresbericht des Direktors des Forschungsinstituts, Prof. Dr. C. A. Rau, der feststellen konnte, daß die Stiftung nunmehr „den Anfängen widerstanden habe“ und die bedeutendsten Gelehrten des In- und Auslandes in seinem technischen und künstlerischen Beirat vereine. Von der Tätigkeit der unter Leitung von Prof. Dr. Max Seiffert stehenden Abteilung „Archiv für deutsche Musikgeschichte“ im Berichtsjahr wurde die Durchsicht bezw. Aufnahme von Archivalien und Musikalienbeständen der Niederlausitz, der Fuggerschen Domanialkanzlei in Augsburg, der hannoverschen Archive und Bibliotheken, sowie thüringischer Fundstätten erwähnt. In der photographischen Werkstätte dieser Abteilung, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, allmählich alles im In- und Ausland befindliche Material an wichtigeren Denkmälern und Archivalien zur deutschen Musikgeschichte in photographischer Reproduktion in Bückeburg zu vereinigen, wurden u. a. die Tafeln von Ganassis Regola Rubertina, 2. Tl. (1543) mit Unterstützung der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna vollendet. Die Institutsbücherei vermehrte sich um einige tausend Bände, insbesondere auch die wertvolle Gesangbücher-Sammlung und die reichhaltige Sammlung von Opern-Klavierauszügen. Von den Publikationen des Instituts im Berichtsjahr seien erwähnt die von Prof. Ludw. Schiedermair (Bonn) herausgegebene Nachbildung der Handschrift Mozarts sowie die jetzt im zweiten Jahrgang befindliche, bei C. F. Siegel in Leipzig verlegte Zeitschrift des Instituts, das „Archiv für Musikwissenschaft“. Besonderes Interesse erweckte schließlich die programmatisch gehaltene Rede des ständigen Sekretärs des Instituts, Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin), über „Aufgaben und Ziele des Fürstlichen Instituts“. Er führte darin aus, wie sich das Bückeburger höfische Musikleben bereits etwa zwei Jahrzehnte vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges zu hoher Blüte entfaltet hatte, wie bedeutende Meister, unter ihnen ein ganz Großer,

Heinrich Schütz (1585—1672), in Bückeburg gewirkt haben, wie der Kunstsinn der regierenden Familie der Musik dauernde, oft beträchtliche Mittel zuwandte und wie schließlich in dem Augenblick, wo in Bückeburg ein musikalisches Weimar und Meiningen zugleich erstehen sollte, alles in sich zusammenfiel. Aber doch nicht alles. Das Fürstliche Forschungsinstitut hat es vermocht, dem Ansturm der Zeitereignisse zu trotzen. Das bedeutet den Wechsel für die Zukunft. Im reichen Schatz der Landesmusikgeschichte früherer Zeiten wurzelnd, wird das Institut als Hort einer neuen, von Besonnenheit und Verinnerlichung getragenen Musikkultur in der Verwirklichung seiner künstlerischen Bildungsideale seine höchste Aufgabe erblicken, zum Wohle der engeren Heimat wie des ganzen großen Vaterlandes!

Die musikalisch-praktische Ergänzung der Tagung bildete ein historisches Kammerkonzert im Collegium musicum, für das der Direktor der Berliner staatlichen Hochschule für Musik, Prof. Dr. Georg Schünemann, ein ausschließlich aus Werken zweier alter Bückeburger Meister, des Giovanni Battista Serini, „Kompositeur" des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, und Friedrich Bachs (1732—1795), des sogen. „Bückeburger Bach", Kapellmeister desselben Fürsten, bestehendes interessantes Programm entworfen hatte. Um den unter Leitung von Dr. Hermann Matzke (Breslau) vorsichgehenden Abend machten sich verdient u. a. Prof. Schünemann als Flötist, der unübertreffliche Bach-Sänger Georg A. Walter (Berlin), ferner bewährte einheimische Kräfte und nicht zuletzt ein kleines Kammerorchester, bestehend aus Mitgliedern des städtischen Orchesters (ehemalige Hofkapelle). In ähnlicher Weise wurde der schon erwähnte Festakt mit zwei Stücken feierlichen Charakters von J. S. Bach und Händel durch das gleiche Kammerorchester umrahmt. Eine Ausstellung der bisherigen Veröffentlichungen des Instituts sowie von Bildern und Schriftproben der Mitglieder und einer Anzahl von Bückeburger Besonderheiten, sodann eine Einladung der Mitglieder ins Schloß, wo Prinz Stephan bei der Frühstückstafel den abwesenden Fürsten vertrat, vervollständigten das weitere reichhaltige Programm der vom schönsten Wetter begünstigten Tagung, die durch einen Wagenausflug nach Steinbergen und der Schaumburg abgeschlossen wurde. Auf dem alten Stammschloß fand Herr Dr. h. c. Scheurleer, das kurz vorher aus Spanien hierher gekommene holländische Mitglied des Instituts, überaus herzliche, zuversichtliche Worte für die deutsche Musikwissenschaft, während Herr Georg A. Walter (Berlin) einen weihevollen Abgesang spendete.

Die wiederum nach den verschiedensten Richtungen hin recht ergiebig verlaufene diesjährige Tagung des Forschungsinstituts bewies erneut, daß hier die deutsche Musikwissenschaft ein Zentralinstitut besitzt, das in seiner Art einzig dasteht und uns allen Widerwärtigkeiten zum Trotz auch in Zukunft die internationale Führung auf diesem Gebiete der Wissenschaft zu sichern berufen erscheint. Daß Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe auch unter den veränderten Umständen den Weiterbestand des Instituts in hochherzigster Weise ermöglicht hat, wird ihm den besonderen Dank der in so schwerer, unverschuldeter Notlage befindlichen deutschen Wissenschaft eintragen!

Dr. Hermann Matzke (Breslau).

Bruckner-Feier in Krefeld.

Das Unternehmen Dr. Rudolf Siegels, des Krefelder Musikdirektors, eine Anzahl wesentlicher Schöpfungen Bruckners mit relativ begrenzten Mitteln zur Aufführung zu bringen, muß als eine vorbildliche Tat bezeichnet werden. Einmal, weil gerade diese Kunst dem Bedürfnis einer in ihren ethischen wie ästhetischen Grundfesten erschütterten Zeit ganz besonders entgegenkommt, dann aber auch, weil endlich einmal mit dem bei vielen Dirigenten so beliebten Brauch aufgeräumt wurde, immer wieder das übliche, aus „bewährten" alten und neuen Werken zusammengestellte Festprogramm herunterzuhaspeln.

So eindringlich er als Dirigent am Vortragstisch und mit der Feder für die von ihm gewählten Künstler wirbt, ist Siegel doch alles andere als eine doktrinäre Persönlichkeit. Und er bleibt immer der schlichte Künstler, der keinen Augenblick sich, sondern immer das Werk sucht, angenehm posenlos, ohne jede glatte Geste. So gestaltete er uns am ersten Abend das wehmütig-glückselige Idyll des Adagios aus der 6. Symphonie, dessen Ausklang von ferne an Wagners „Siegfried-Idyll" gemahnt, eindrucksvoll genug, um dann mit einer Aufführung der „Großen Messe" zu zeigen, wie hingebend und erfolgreich er mit dem Orchester und dem Chor der Krefelder Konzert-Gesellschaft in der kurzen Zeit seiner Stabführung gearbeitet hat. Wurden z. B. in dem „Gloria" rein klanglich sowohl wie nach Seiten der Differenzierung des Ausdruckes noch nicht alle Wünsche erfüllt, so kamen doch das „Credo" das „Benedictus" so poesievoll und in der reichen Gegensätzlichkeit der Stimmung so lebendig heraus, daß der Hörer unmittelbar ergriffen wurde. Im Hinblick auf die Not der Zeit konnte man sich zu den übrigen hohen Aufwendungen keine „namhaften" Solisten verschreiben. Die einheimischen Sänger (Elsbeth Bergmann, Sopran; Martha Zilleßen, Alt; Eugen Schmidt-Carlen, Baß), zu denen sich als poesievoller Tenor Paul Toedten (Duisburg) gesellte, waren indessen mit so viel Hingebung am Werk, daß auch sie sich zu bemerkenswertem Ausdrucksreichtum steigerten. („Et incarnatus ...." „Qui cum patre et filio ....)

Für eine Morgenfeier war Prof. Wendling mit seinem Quartett aus Stuttgart eingeladen worden. Die Künstler spielten zusammen mit Hans Köhler das Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello, ein Werk, das sich auch neben dem reifen Beethoven Op. 59 Nr. 2, der voraufging, hält. Welcher „Atem" im „Molto adagio"! Da hätte auch der Schöpfer der Neunten aufgehorcht. Unnötig zu sagen, daß die Wendling-Leute beide Werke in einer intim beseelten Gestaltung und mit einer Tonschönheit vortrugen, die ihrem künstlerischen Rufe entsprachen.

Wie schon seine Wiedergabe der Messe bewies, hat Dr. Siegel den besonderen Charakter Brucknerscher Kunst intim begriffen. Auch die Art, wie er die beiden Symphonien, die er am dritten Tage zu Gehör brachte, die Neunte und die Siebente, anpackte, sprach von hingebend ernster Vertiefung in diese übersinnlich-sinnliche Tonwelt. Und die geistvoll rhythmisierte und farbig ungemein lebendige Gestaltung des Scherzos der Neunten war sogar eine hinreißende Leistung. Aber die gigantischen Bildungen der Ecksätze gerade dieser d moll-Symphonie verlangen ein noch temperamentvolleres Einsetzen architektonisch gliedernder, dynamisch steigernder Energie. Es blieb trotz allem genug des Eindrucksvollen: Siegel holt seelische Werte, die von rücksichtslos nur auf den blendenden Gesamteindruck hinarbeitenden Dirigenten überhaupt nicht empfunden werden, außerordentlich einprägsam heraus.

Blieb Dr. Siegel am Tage vorher dem Stil Bruckners im Sinne einer monumentalen Zusammenschließung der symphonischen Ausdruckselemente das Letzte schuldig, so war am letzten Abend seine Gestaltung der Achten eine vollendete Leistung. Die gewaltige Architektur der vier Sätze wurde von dem Dirigenten so bedeutend herausgearbeitet, ihr gedanklicher Reichtum so im Tiefsten erschöpft, daß ich diese Aufführung zu den reinsten Erlebnissen zähle, die mir dieser Musiksommer gebracht hat. Die Krefelder Konzertgesellschaft darf stolz sein auf einen Führer, der ihren Namen über das Weichbild der Stadt hinaus durch solche Leistung zu Ehren bringt. Und es ist nur zu beklagen, daß so viele außerhalb Krefelds wohnenden Musikfreunde fern bleiben mußten. Gerade dieser letzte Tag hätte Bruckner noch manchen Jünger gewonnen. Denn auch der das Konzert einleitende 150. Psalm für Chor, Soli und Orchester, dieser prachtvoll aus inbrünstiger Gläubigkeit zu einem Bekenntnisjubel ohnegleichen sich emporschwingende Gesang an den Allmächtigen, kam dank der hingebenden Vorbereitung des Chores durch den Dirigenten so tonschön und groß gestimmt zu Gehör, daß auch diese Darbietung durchaus musikfestliches Gepräge hatte.

Die begeisterten Ehrungen, die dem Veranstalter und Leiter dieser Bruckner-Feier am Schluß zuteil wurden, gaben dem starken Gefühl Ausdruck, daß in diesen vier Tagen in der Tat etwas geleistet worden ist für die Sache einer im besten Sinne deutschen Kunst.

O. A. Schneider.

Das dritte Reger-Fest.

Frau Elsa Reger, die sorgende Hüterin des vorläufig immer noch nicht ganz übersehbaren geistigen Erbes ihres großen Gatten, hat in den Tagen vom 2. bis 4. Juli das dritte Reger-Fest in Jena veranstaltet. Gäste waren aus allen Teilen des Reiches gekommen, doch war der Süden, soweit erkennbar, schwächer als der Norden vertreten. Den großen öffentlichen Darbietungen ging eine ernste Feier in Regers Hause vorauf: in emsiger und stiller Arbeit hat Frau Reger, von Universitäts-Musikdirektor Rudolf Volkmann in Jena getreulich beraten und unterstützt, den Grundstock des Reger-Archivs geschaffen, das, in einigen Zimmern des schönen Hauses in der Beethoven-Straße untergebracht, der zukünftigen Reger-Forschung dienen soll. Daß nicht jeder, der Briefe Regers besitzt, sich ihrer zugunsten des Archivs wird entäußern wollen, begreift sich leicht. Unschwer aber lassen sich genaue Kopien von Briefen usw. herstellen: sie dem Archive zu überlassen, ist ein Wunsch, dem auch an dieser Stelle besonderer Ausdruck gegeben sei. Außer Briefen sind aber auch noch allerlei andere Autographe Regers da und dort zerstreut. Aufgabe des Reger-Archives wird es sein, sie — hoffentlich — in seinen Besitz zu bringen. (An dieser Stelle sei mitgeteilt, daß vor kurzem eine nach Stuttgart bestimmte [versicherte!] Sendung von noch ungedruckten Manuskripten Regers auf der Post abhanden gekommen ist. Hoffentlich tauchen sie wieder einmal auf!) All das erfordert aber nicht unbeträchtliche Geldmittel. In normalen Friedenszeiten würde wohl der Staat für sie zu haben sein. Daran ist aber heute leider nicht zu denken, und so ergeht an alle Freunde der Musik Regers die Bitte, das Unternehmen durch möglichst reiche Spenden in den Stand zu setzen, seine schöne und große Aufgabe erfüllen zu können. Ich spreche diese Bitte aus keinem andern Grunde aus, als weil m. E. die Reger-Sache fördern den notleidenden deutschen Idealismus stützen heißt.

Die Zeit ist noch nicht da, Reger, den großen Idealisten, der Masse ganz zu erschließen. Aber sie kommt, dessen bin ich nach dem trotz einzelner kleiner Entgleisungen glänzenden Verlaufe des Festes sicherer als je zuvor. Werke wie das Es dur-Quartett muten heute schon fast volkstümlich an. Weitere werden, öfter und vollendet vorgetragen zu Gehör gebracht, folgen. Freilich wird wohl immer eine Grenze bleiben zwischen dem, was der Dilettantismus von Regers Schaffen für sich

erobern, und dem, was ihm davon vorenthalten bleiben wird. Aber ist dem nicht auch so, um nur ihn zu nennen, bei manchem von Beethovens Quartetten? Unter dem Vielen, was Regers fleißige Feder niedergeschrieben, befinden sich allerlei heute noch fast oder ganz unbekannte Werke für Klavier, Lieder usw. Sie in den Kreis der gebildeten Dilettanten einzuführen, wäre eine der würdigen Aufgaben, die von der heutigen jungen Musiker-Generation gelöst werden sollten. Die guten Leute haben, zum Teil dank ihrer schludrigen Konservatoriums-Erziehung, die immer noch aus durchsichtigen Gründen mit Wonne am Alten klebt, keine Ahnung von den hier verborgen liegenden Schätzen, keine Ahnung auch davon, daß ihrer, wollen sie wirkliche und echte Künstler sein, eine kulturelle Arbeit harrt, die ihnen, fassen sie sie recht an, von vorneherein Beachtung sichert.

Ueber den Verlauf der Festtage selbst kann ich mich kurz fassen: es wurde viel (vielleicht zu viel) und in der Hauptsache vortrefflich musiziert. Die Ungunst der Zeit hatte Orchestermusik unmöglich gemacht. Dafür stand Regers kammermusikalisches Schaffen in erfreulicher Weise im Vordergrunde. Auch in dem des Interesses des Publikums. Nicht ganz glücklich war die Aufnahme von Männerchören Regers ins Programm: sie bedeuten künstlerisch nicht eben viel. Hingegen war es eine große Freude, eine der kleinen Kantaten des Meisters „Meinen Jesum lass' ich nicht" (das Solo sang die begabte Cläre v. Conta aus Erfurt sehr ansprechend) zu hören: das klare, leichte und schöne Stück können und sollen sich gute Kirchenchöre zu eigen machen, sie werden mit seiner Verbreitung Ehre einlegen. Im ersten Konzerte spielte Alfred Sittard Regers Opp. 127 und 60. Sehr ausdrucksstief und fein registriert, doch wohl aber ein wenig zu gedehnt im Zeitmaße. Adolf Busch bot Präludium und Fuge (aus Op. 117 Nr. 6), der Philharmonische Chor (Jena) die genannte Kantate. Sein Leiter, R. Volkmann, hat sich mit größtem Eifer für das Gelingen des Festes eingesetzt. Am nächsten Tage folgte vormittags ein Vortrag des Unterzeichneten über Reger, der Abend brachte das zweite Konzert mit Chören des Jenaer Männergesangvereins (sozialistische und „bürgerliche" Sänger in erfreulichstem Zusammenwirken unter Volkmanns Stabe), J. Pembaur trug die e moll-Sonatine und andere Klavierwerke (in keiner ganz glücklichen Wahl; auch hat Meister Pembaur leider kein rechtes inneres Verhältnis zu Reger!) vor, als Höhepunkt erschien in idealer Vollendung der Wiedergabe Regers herrliches Es dur-Quartett. Es trug dem Busch-Quartette stürmischen Erfolg ein. Im dritten Konzerte bildeten die von Fritz und Adolf Busch gemeisterte c moll-Sonate (Op. 139) und das schon bei der Archiv-Einweihung gehörte Trio in e moll (Fr. und Ad. Busch, P. Grümmer) die Eckpfeiler. Tilly Cahnbley-Hinken sang bekannte Lieder Regers mit fein belebtem Vortrage. Im letzten Konzerte hörten wir durch Rudolf Volkmann und Philipp Dreisbach (Stuttgart) die wundervolle elegische B dur-Duo-Sonate (Op. 107), Helge Lindberg ersang sich und weniger bekannten Liedern Regers (über den Lyriker Reger sind die Akten übrigens noch längst nicht geschlossen, auch läßt er sich nicht mit zwei Federstrichen aus der Welt schaffen, wie das soeben wieder versucht wird) großen Erfolg. Den leuchtenden Abschluß des Festes bildete das von beiden Buschs, Emil Bohnke und P. Grümmer in packender Größe und hinreißender Gestaltung wiedergegebene Klavier-Quartett in a moll (Op. 133).

Das vierte Reger-Fest soll in München zu Pfingsten 1921 stattfinden. Möge dann Deutschland eine Entlastung von den schweren Sorgen erfahren haben, die es heute in seinem Dasein bedrohen und die, werden sie nicht behoben, auch der deutschen Kunst, wie wir sie bisher gepflegt haben, den Tod bringen werden. W. N.

Meisteraufführungen Wiener Musik.

Hier stock' ich schon. Seltsame Bezeichnung für ein Musikfest. Waren alle Aufführungen meisterhaft? Wurden bloß Meister aufgeführt? Beides traf nicht zu, konnte nicht zutreffen. Und Wiener Musik? Ist es Musik, die in Wien entstand, oder Musik von Wienern? Aber mit beiden Deutungen hat wieder das Programm nicht gestimmt. Es wurden Werke gebracht, die mit Wien nicht das entfernteste zu schaffen haben. Reznicek hat nie in Wien, Hausegger nicht einmal in Oesterreich, das nur die Heimat seines Vaters ist, gelebt. Mit mehr Recht hätte man sich erinnern können, daß die „Meistersänger" wirklich in Wien geschrieben sind, deren Schöpfer dann nicht hätte fehlen müssen. Es sollte unser Besitz gezeigt werden, Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukunftverheißendes. Zuviel — zuviel! Tote und Lebende wurden — wie konnte es anders sein — gekränkt bei dem vergeblichen Bemühen, ein Programm für zwanzig Musikfeste in einem zu erledigen, sieben Komponisten mußten sich oft in einen Abend teilen, man kam nur eben auf das Programm, man war vertreten mit ein paar Liedern oder Klavierstücken, irgendwie, man war untergebracht, irgendwo — man war dabei!

Es war eine grandiose Improvisation. Unwahrscheinlich wenige Wochen trennten Idee und Verwirklichung. Es war kein Fest, weil die gewaltige Widrigkeit aller Verhältnisse, die ein Fernstehender kaum ermessen kann, uns noch lange nicht erlauben wird, Feste zu feiern. Wir haben z. B. außer unseren Philharmonikern, die doch den Dienst in der Staatsoper zu versehen haben, nur mehr ein Symphonieorchester, da Tonkünstler- und Konzertverein, früher getrennt und erfolgreiche Konkurrenten, schon lange bloß mehr ein gemeinsames Orchester erhalten, vielmehr nicht erhalten können, weil auch diese eine materielle Existenz durchaus nicht gesichert erscheint. Bedenkt man die zeit- und nervenraubende Arbeit, die der laufende Konzertbetrieb erfordert, so bleibt unfaßbar, wann die überanstrengten Spieler auch nur das Notwendigste an Proben leisten konnten. Ueberdies mußten die Proben schon aus Sparsamkeitsrücksichten auf ein Minimum reduziert werden, und mit Neid vernehmen wir von Mengelbergs imponierendem Studium zum Mahler-Fest mit ausgesuchten, gut bezahlten und — gut genährten Musikern. Unsere Grenze ist für hervorragende ausländische Mitwirkende, Solisten und Dirigenten, schon durch den unerbittlichsten aller Wächter gesperrt — durch unsere Valuta! Und fremder Besucher, die er gern passieren ließe, Zuströmen verhindern dafür erfolgreich unsere Eisenbahnen im Bunde mit Zoll-, Paß- und sonstigen Schikanen. Das Ganze aber heißt: Wiederaufbau!

Aber dieses Fest, das keines sein konnte, war vielleicht mehr. Ohne besondere Vorbereitung, ohne besonderen Aufwand war es gleichsam die Vorführung unseres musikalischen Alltags. So musizieren wir alle Tage, wenn wir unter uns sind, so ist es um die Qualität unserer Opern-, Chor-, Kammer-, Symphonieaufführungen bestellt, so um die Schar unserer heimischen, ständigen Führer und Helfer, so um den zahlreich aufstrebenden musikalischen Nachwuchs. Und in diesem Lichte wird das Nichtfest zu einer um so imponierenderen Kundgebung musikalischer Reinkultur, wie sie keine Stadt der Welt sonst ihr eigen nennen darf, einer Kultur, die der Feste entraten kann, weil fast jeder ihrer Durchschnittstage etwas Festliches bringt.

Die Staatsoper unter Richard Strauß und Schalk, die Volksoper unter Weingartner, die Philharmoniker, das Symphonieorchester unter Loewe und Furtwängler, der Philharmonische Chor unter Schreker, Singverein, Singakademie, a cappella-Chor, Frauenchor, Männergesangverein, Schubertbund, Tonkünstlerverein, die Quartettvereinigungen Fitzner, Feist, Gottesmann, Knoll — Rosé, unsere erste und berühmteste, konzertierte eben im Ausland —, dazu eine Anzahl hervorragender Sänger und Instrumentalisten — fürwahr eine Truppe, mit der sich manche Schlacht gewinnen läßt.

Was denn auch geschehen ist. Aber auch der gewissenhafteste Berichterstatter wird sich bei der Ueberfülle der Ereignisse, die sich oft gleichzeitig an verschiedenen Schauplätzen abspielten, bloß an die wichtigeren halten können. Sie scheiden sich in die bloß reproduktiv repräsentierenden und die produktiv bedeutsamen. Die erste Gruppe dominierte durch die Zahl. Zu ihr gehörten: ein philharmonisches Konzert in der wundervollen Aula des alten Universitätsgebäudes, in dem heute die Akademie der Wissenschaften wirkt, das minder bekanntem und minder wertvollem Mozart und Haydn gewidmet war; eine Schubertiade in dem durch Beethoven geweihten, uns Heutigen zum erstenmal geöffneten Redoutensaal der Burg, dessen gobelinbedeckte Wände allein eine Sehenswürdigkeit sind; hier wurden Chöre des Schubert-Bundes, das Forellenquintett (Quartett Fitzner und Grünfeld) und von unserem Meistersänger Duhan unnachahmlich gesungene Lieder aufgeführt, ein zwiefacher Genuß für Ohr und Auge; ein zweites philharmonisches Konzert unter Weingartner mit Brahms' Zweiter, Schuberts „Unvollendeter" und Mozarts A dur-Violinkonzert, das die junge Morini spielte, das Wunderkind, das dem Kinde entwächst, aber ein Wunder bleibt; dann ein Bruckner-Abend (dritte Symphonie, die Wagner gewidmete, und die bedeutendste der Messen, die in f moll), selbstverständlich von Loewe geleitet, selbstverständlich auswendig, da der getreueste Bruckner-Interpret seine neun Symphonien nicht nur im Herzen, sondern auch notengenau im Kopfe hat; ferner eine intime Hugo-Wolf-Feier in dem sehr prosaischen Sitzungssaal des alten Rathauses, den man gewählt hatte, weil hier der Hugo-Wolf-Verein seine erste und gastlichste Stätte gefunden und die eifrige Propagandaarbeit der Jünger, deren tüchtigster einer, Ferdinand Foll, jetzt noch wie einst seinen Wolf zelebrierte, von hier erfolgreichen Ausgang genommen hatte; und endlich Richard Strauß, der uns zum erstenmal als Mahler-Dirigent erschien und in der vierten Symphonie die gefunden zu haben scheint, die am ehesten mit verwandten Saiten der eigenen Brust zusammenklingen will und deren kindlich-fromme Himmelsseligkeit mit dem folgenden befreienden Lachen des großen Heiden Zarathustra — (auch ein Wiener?) — sich recht wohl zu vertragen schien. — Höhen reproduktiven Gestaltens bedeuten Furtwänglers Aufführungen von Beethovens „Neunter" und Mahlers „Dritter". Hier herrscht die bewundernswerteste künstlerische Energie, Wille und Absicht von hoher Genialität, nicht immer frei von Uebertreibung, alles beherrscht von eigenem Sinn, der allerdings zuweilen zum Eigensinn wird und im Scherzo wie im Schlußtaumel der „Neunten" Ekstasen gebiert, die den Notenwert verschlingen. Aber auch die kleinste Note ist heilig, pflegte Mahler zu sagen — er hätte dasselbe vom Tempo gesagt, wenn er sein herrliches Schlußadagio diesmal gehört hätte. Trotzdem bleibt der Gesamteindruck unbedingt der gewaltigste aller reproduktiven Leistungen des Festes.

Zur zweiten Gruppe rechne ich Aufführungen, die zugleich durch Neuheit oder Seltenheitswert der Werke auch der Förderung der Produktion dienlich waren, nicht bloß zum Genießen, sondern auch zum Denken einluden und aufs schönste bestätigten, daß der alte Kulturboden noch immer gute Frucht trägt. Ein Konzert unter Georg Szells temperamentglühender Leitung vereinigte vier junge Wiener, darunter den Dirigenten selbst als Komponisten straußisch-geistvoller, blendend instrumentierter Orchestervariationen, Artur J. Scholz, einen neuen Mann, dessen Orchestermelodram zu dem schönen, doch für diesen Zweck viel zu langen Gedicht „Adam und Eva" von Verhaeren, virtuos illustrierende, aber gewaltsam verfünstelte Geräuschmusik enthüllte, Hugo Kauder, einen hervorragend begabten „Jungen" mit einer an Mahler inspirierten Fantasie für Geige und Orchester, und Karl Weigl, einen bereits gereiften Meister, dessen frühlings-

helle, jugendfrohe und melodieselige Symphonie Op. 5 schon vor Jahren in Zürich gelegentlich eines Tonkünstlerfestes einen schönen Erfolg errungen hat. Zu den Reifen gehören auch Karl Prohaska mit dem „Buch Hiob“, dem er seinen Ruf als moderner Oratorienkomponist dankt, und Franz Schmidt, der Autor von Notre-Dame, dessen vielgespielte Symphonie Nr. 2 dank dem glücklich behandelten Streicherkörper immer wieder gern gehört wird. Weit höher, zu den Gipfeln dieser ganzen Riesenveranstaltung führten die zwei Abende, die, einer ganz, der andere zur größeren Hälfte, Arnold Schönberg gewidmet waren. Diesen dirigierte Alexander Zemlinsky, der Prager Operndichter, mit der überlegenen Meisterschaft eines ganz Großen; auch seinen eigenen Orchestergesängen nach Maeterlinck, höchst originellen, faszinierend instrumentierten Schöpfungen, kein liebevollerer Interpret als Schönbergs gewaltiger symphonischer Dichtung „Pelleas und Melisande“, die seit ihrer spektakelgestörten Uraufführung vor 15 Jahren hier nicht mehr gehört worden ist. Ist Schönberg hier, ähnlich seinem berühmten Streichsextett „Verklärte Nacht“, noch stark im Tristan-Erlebnis befangen, so zeigt sich das Eigene doch in dem Adel des melodischen Einfalls, dem grandiosen Pathos eines Epilogs, der anders als die äußerlich malenden symphonischen Dichtungen die angereihten Szenen des Dramas zur höheren musikalischen Einheit rundet, in der staunenswerten Kunst polyphonen Gestaltens wie in der Beherrschung des ungeheuren Orchesterapparates. Imposanter noch erschien Schönberg, als er selbst seine Gurrelieder in der Staatsoper zweimal vorführte. Dieses herrliche Werk zeigt deutlich den stilistischen Unterschied auf, der den ersten Schönberg, vorwiegend Melodiker von seltener Inbrunst und Wärme, von dem vorgeschrittenen Harmoniker des später geschriebenen zweiten Teils — zumal des interessanten Melodrams darin — trennt, der sich dann weiterhin zum dritten Schönberg, dem überzeugten und manche überzeugenden Atonaliker von heute entwickelt hat. Eine Entwicklung, die viele nur psychologisch begreifen, viele, ergriffen von den Schönheiten der Gurrelieder, beklagen.

Neben diesen Gewaltigen auch die vielen jüngeren, ehrlich Ringenden zu Gehör gebracht zu haben, ist ein Verdienst des Tonkünstlervereins, wenn auch bei der Menge des Unterzubringenden in Summa nicht mehr damit herauskommen konnte, als eine lexikalische Uebersicht. Erwähnt seien von Wichtigerem: ein Streichquartett von Guido Peters, eines, „Mein Leben“ genannt, von Ferdinand Scherber, Gesänge von Egon Lustgarten, Heinrich Knödt, ein Bläserquintett von Rudolf Bella, eine Violinsonate von Wilhelm Groß, ein Klavierquartett von Egon Kornauth. Auch Joseph Marx' charakteristische musizierfreudige Trio-Fantasie darf ebensowenig vergessen werden als eine schlecht placierte, durch mangelhafte Ausführung kaum recht kenntliche Ouvertüre des aufstrebenden Robert Konta, die eine textlich sehr anregende, noch unaufgeführte Oper „Verirrt“ einleitet.

Und somit glaube ich, wenn ich noch den ebenfalls improvisierten Ausstellungen des Wiener städtischen Museums und der Staats- (früher Hof-)bibliothek, die aus ihren unergründlichen Schätzen verlockende Proben sehen ließen, ein Wort des Dankes widme, nichts Wesentliches übergangen zu haben. Aber die Staatsoper? Nun denn, sie gab Repertoireopern (Korngold dirigierte seine „Violanta“, Weingartner seine „Dorfschule“), vielmehr sie gab sie auch nicht. Nicht weniger als vier Vorstellungen wurden abgesagt, so die „Gezeichneten“ Schrekers, für die das defizitreiche Theater noch immer keinen zweiten Bariton aufbringen kann, wenn der erste erkrankt, und außer dem gut gemeinten und recht gelungenen Versuch Strauß', die seit Mahler wieder einmal verschollene Schöne, „Cosi fan tutte“ genannt, dem Spielplan neu zu gewinnen, wüßte ich nichts, was der Erwähnung würdig wäre. Und — es ist traurig, es gestehen zu müssen — die Staatsoper kommt für das wahrhaft musikalische und musikverlangende Publikum überhaupt nicht mehr in Betracht. Unerschwinglich die Preise, unerreichbar die Billette — und der edle Kunsttempel am Opernring ist nur mehr den Händlern offen. So retten uns auch Feste nicht vor den bangen, qualvollen Fragen unseres Alltags. War's diesmal der verheißende Anfang einer aufsteigenden Reihe künftiger Feiern, die vom Leben der Kunst in einer wieder auflebenden Kulturstätte zündende Kunde geben werden? Oder war es das tragische Ende einer beispiellos glänzenden Epoche, das aus dem Capua der Geister ein Venedig der Musik gemacht hat, aus der ersten Musikstadt der Welt ein — Vienne la morte . . .? Dr. Rud. St. Hoffmann.

Musikbriefe

Braunschweig. Das Landestheater hatte im letzten Vierteljahre viele Schwierigkeiten zu bekämpfen. Wichtige Mitglieder der Oper, des Chors und Orchesters litten lange an den Folgen der Grippe, dabei machten die Verkehrshindernisse oft den nötigen Ersatz unmöglich. Die erste Soubrette Gertr. Stretten-Nottbohm verheiratete sich nach Hamburg, der zweite Kapellmeister, Adolf Strauß, trat ins praktische Leben ein, der vielbeschäftigte Tenorbuffo M. Grahl mußte durch Th. Bachenheimer entlastet werden; die beiden lyrischen Tenöre Carlos Sengstock und Martin Kögel hatten durch die schweren Wunden so gelitten, daß die Stimmen den Ansprüchen nicht mehr genügten; ersterer ging nach Erfurt, letzterer blieb zwar hier, sang aber nur selten; auf R. Stiebers Schultern ruhte die ganze Last des wichtigen Faches. Die erste Altistin Charl. Schwennen-Linde liebte mehr das stille Eheglück als die öffentliche Tätigkeit, die zweite jugendlich-dramatische Sängerin, Em. Heuermann, dachte wie Cäsar und zog die erste Stelle an einer kleineren Bühne (Bielefeld) der hiesigen vor. Für alle mußte gleichwertiger Ersatz gefunden werden, wenn sich die Oper auf ihrer stolzen Höhe behaupten wollte. Glücklicherweise fand die Regierung unter den 287 Bewerbern um die leitende Stelle in Dr. Hans Kaufmann, dem Oberspielleiter des „Deutschen Opernhauses“ in Charlottenburg, den rechten Mann, der am 22. Januar als Intendant eingeführt wurde und durch sein liebenswürdiges, bestimmtes Wesen, unermüdliche Schaffenskraft und umfassende, gediegene Fachkenntnisse auf den verschiedensten Gebieten sofort allgemeines Vertrauen gewann, alles neu belebte und das schwankende Schiff trotz Sturm und Wogendrang durch Klippen und Untiefen in den sicheren Hafen führte. Die vielen Gastspiele beeinflußten den Spielplan ungünstig bis zum Schluß und ergaben ein wenig schmeichelhaftes Bild vom Stande der heutigen Gesangskunst; denn obwohl die Herrschaften nur von ersten Bühnen kamen, genügten sie nur unvollkommen. Es wurden verpflichtet: Dr. M. Werner (Berlin, 2. Kapellmeister), E. Poßzert (Dresden, 1. Altistin), Ilse Dietrich (Berlin, 1. Soubrette), Fr. Schneider-Plaut (Komische Oper Berlin, 2. Jugendlich-Dramatische) und R. Hofmüller (Danzig, 2. lyrischer Tenor). Zur Aushilfe erschienen 59 Gäste, darunter: Fr. Rudl (Magdeburg), Fr. Scherle-Müller, Frl. Denera, Kammersänger Henke, Kraus und Kirchhoff (Berlin), Taucher, Edeler (Hannover) usw. Trotz aller Hindernisse unternahm es Generalmusikdirektor Karl Pohlig, das harte Holz neuer Versuche zu spalten. Mit Pfitzners „Armem Heinrich“ bot er, von L. Nöldechen, Else Alsen, Gertr. Stretten, Peter Unkel, E. Hunold und L. Corvinus wirksam unterstützt, eine künstlerische Tat ersten Ranges; das Werk fand aber nicht den Weg zur Volksseele. „Mich macht vom ‚Armen Heinrich‘ die Mittleids-Märe krank“, sagt Ofterdingen („Wartburg“ v. Fr. Lienhard). Ganz ähnlich verhielt es sich mit „Ilsebill“ von Klose, die dramatische Symphonie erlebte trotz glänzender Ausstattung und vorzüglicher Leistungen der beiden genannten Leiter, Else Alsen, R. Stieber und E. Hunold nur zwei Wiederholungen. Der „Nibelungenring“ wurde zweimal im Zusammenhang geschmiedet, die italienischen Veristen erschienen wieder auf der Bildfläche, bei Beginn des Frühlings auch einige Operetten und die Pantomime „Klein Idas Blumen“ von P. v. Klenau. Das Haus war im Gegensatz zum Schauspiel meist ausverkauft. — In den Konzerten der Landestheater-Kapelle feierte K. Pohlig größere Triumphe als die Solisten, die Wiedergabe der vier Symphonien von Brahms in chronologischer Folge wurde ihm hoch angerechnet. Der Verein für Kammermusik (E. Knoche, H. Mühlfeld, A. Bieler) führte seine Abende, W. Wachsmuth die „Musikalischen Erbauungsstunden“ und Fr. Bartels die „Meisterkonzerte“, der Lessing-Bund seine Kammermusikabende, die vom A. Rosé-Quartett (Wien) gekrönt wurden, glücklich zu Ende. Die Gesangvereine nahmen ausnahmslos ihre Tätigkeit, der Bach-Verein (A. Therig) mit der „Schöpfung“, der Braunschweiger Lehrer-Gesangverein (J. Frischen, Hannover) mit Judas Makkabäus wieder auf. — Die zahllosen Solisten hatten mehr oder weniger großen Erfolg: C. Ansorge, C. Pohlig, E. Knoche, Gertr. Block, Gertr. Scheffler, E. Blank, M. Osterloh (Klavier), M. Bos-Carloforti, S. Wolters, A. Backhaus, R. Hecke-Isenser, Hanna Siebers (Gesang) und Ruth Schwarzkopf (Tanz). — Für die am 22. oder 27. August, je nachdem die Umbauten beendet sind, mit den „Meistersingern“ beginnende neue Spielzeit verspricht der Intendant als erste Neuheiten „Der Schatzgräber“ von Schreker, „Das Dorf ohne Glocke“ von Künneke und „Parsifal“, Neueinstudierungen von „Figaros Hochzeit“, „Tristan und Isolde“, „Mona Lisa“, „Othello“ und „Die verkaufte Braut“; über die Uraufführung eines Werkes schweben die Verhandlungen noch. Den Schlußchor der Neunten Symphonie an Beethovens 150jährigem Geburtstage hat der Braunschweiger Lehrer-Gesangverein übernommen.

Ernst Stier.

*

Essen. Der Spartakus bläht sich mit wollüstiger, entmenschter Fratze, schmutzstarrender Bekleidung, das gestohlene Gewehr am Arme und die Handgranate am Bauche hängend, die unvermeidliche Zigarette als Zeichen der „Herrenwürde“ und hält mit gespreizter, ungewaschener Hand und Geste nicht bloß das gesamte Wirtschaftsleben, sondern auch das musikalische Kunstleben darnieder. Wobei ich allerdings von einzelnen Konzerten der roten Männergesangvereine „halbe Lunge“ und „feuchte Lippe“ mit „nachfolgendem Ball“ absehe. Ich sehe und höre noch, wie am Revolutionstage ein Lebewesen dieses Gezüchtes auf das Podium „klettert“ und seine Pranke über das beunruhigte Konzertpublikum hält mit den Worten: „Kinder, seid ruhig, ich tu' euch nix! Jetzt haben wir die Freiheit!“ — Ja, jetzt haben wir sie! Und wir geistig Arme lebten in dem unglaublich rohen Gefühl, das bisherige knechtische Dasein angesichts dieser Freiheit nicht einmal zu erkennen. Infolge dieser Unruhen wurden denn auch eine Reihe von Konzerten teils abgesagt, teils aufgeschoben. Vorher ist noch ein Konzert des Essener Musikvereins zu buchen mit der Aufführung der Hauseggerschen „Aufklänge“, die uns allzu geistreiche symphonische Variationen über ein Kinderlied schenkten und des Brahmsschen B dur-Konzertes, der von uns hochverehrten Elly Ney. Am Ende des Konzertwinters hörten wir dann die Missa solemnis, deren glänzende Wiedergabe durch den verstärkten Chor, der sorgfältig ausgewählten Solisten: Lotte Leonard (Sopran), Marta Stapelfeldt (Alt), Anton Kohmann (Tenor), Karl Rehfuß (Baß) und Alexander Kosmann (Soloviolline) uns innerliche Erlösung aus der Qual des heutigen Daseins brachte. Auch die Kammermusikabende waren außerhalb der dunklen Zeit reichlich beschickt. Wir hörten den Bassisten Raatz-Brockmann als gern gesehenen Gast in Schumanns „Dichterliebe“, Loewes Hoch-

zeitslied, Pilgrim und Röck und in neuen dankbar aufgenommenen Liedern von F. H. Wetzel; ferner das Essener Streichquartett mit neuer Besetzung in Beethovenschen Werken und in Klavierquintetten von Schumann und Dworschak mit unserem Fiedler an der Spitze. Die Altistin Debüser-Anders versuchte Lieder ihres Gatten uns nahezubringen, was ihr aber nur teilweise gelang. Außerdem trat zum erstenmal ein neu gebildetes Streichquartett unter Führung des zweiten Konzertmeisters, Herrn Lehmann, mit nennenswertem Erfolge an die Oeffentlichkeit. Sehr zu begrüßen sind die Bestrebungen eines einheimischen Sängers, Herrn Dr. Triloff, seltene Balladen Loewes zu Gehör zu bringen. Die städtischen Symphoniekonzerte unter Leitung Fiedlers erfreuen sich nach wie vor großer Beliebtheit und eines regen Besuches, so daß die Stadtverwaltung sogar für den Sommer derartige Abende einrichten konnte. Als willkommene Leckerbissen gab es u. a. Schönberg „Verklärte Nacht", wobei allerdings mehr Nacht als Verklärung zum Ausdruck (Expressionismus) kam; Reger, Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart; Braunfels, Drei chinesische Gesänge, die sich krampfhaft Mühe gaben, chinesische Kultur mit deutsch-musikalischer Kultur zu verschmelzen; Fiedler, eine Lustspiel-Ouvertüre und fünf Lieder mit Orchester, die sich begeisterter Aufnahme erfreuten; und, um dem Humor auch Rechnung zu tragen: Bottesini, ein Duo für Kontrabaß und Violine, bei dem wir eine innige Vermählung des Solokontrabassisten Leberecht Goedecke mit einem riesigen Kontrabaß beobachten konnten. Der Kruppsche Bildungsverein trat unter der temperamentvollen Leitung Obsners mit einer wohlgelungenen Neuaufführung des Händelschen „Josua" hervor. Auch der Essener Frauenchor unter derselben Leitung machte sich um die Vorführung Brahmsscher Gesangswerke verdient. Die Magelonenlieder in der teilweisen Bearbeitung für Frauenchor von Obsner können auf Grund ihres schönen Erfolges anderen gleich gearteten Gesangvereinen empfohlen werden. Zwei ernste Konzerte des Gesangvereins katholischer Lehrer und Lehrerinnen (Chorleiter: F. Oberburbeck) und des St. Johanneschor (Chorleiter: F. Altmann), die uns u. a. Teile aus Messen von Rheinberger und Liszt brachten, dürfen nicht unerwähnt bleiben. Die Essener Konzert-Vereinigung zur Pflege alter Meister (Dirigent: Norbert Foerster) hat hier und in umliegenden Städten festen Fuß gefaßt und erfüllt uns beglückend mit zahlreichen Blüten edler a cappella-Musik. Im pädagogischen Sinne wirken fruchtbringend Gesangsabende der einheimischen Konzertsängerinnen Fräulein Henke und Stern. Die Theaterverhältnisse unter der Intendanz Dr. Beckers haben trotz der Lohnmiseren der Bühnenarbeiter erfreulichen Aufschwung gewonnen, wovon die stilvolle Aufführung des „Palestrina" und „Parsifal" beredtes Zeugnis gibt. Ludwig Riemann.

*

Krefeld. Der Konzertwinter 1919/20, der mit einer Bruckner-Feier im Juni abschloß, brachte mit dem Eintritt des neuen städtischen Musikdirektors Dr. Rudolf Siegel ein reiches und vielseitiges Musikleben. Erhebliche Mittel setzte die Stadt für Unterstützung konzertlicher Veranstaltungen aus, die den Beweis erbrachten, daß Krefeld sich die Pflege dieses Kulturzweiges besonders angelegen sein läßt. Sechs programmäßig angesetzte und zwei außerordentliche Kammermusikkonzerte brachten führende Streichquartette nach hier in auserlesenen Werken unserer Musikliteratur. Sechs städtische Symphoniekonzerte und ein außerordentliches Symphoniekonzert trugen insbesondere den Stempel der allesumfassenden und tiefschürfenden Schaffenskraft des städtischen Musikdirektors, der hier mehrfach mit neuen, in Krefeld erstmalig aufgeführten Werken aufwartete. Eine willkommene Bereicherung brachten acht Volks-Symphoniekonzerte, die in feiner Einfühlung für das musikalische Verständnis der breiteren Massen leichte und schwere Musik in gewählten Werken und in verständnisvoller Steigerung zu Gehör stellten. Die für diese Konzerte von Dr. Rudolf Siegel eingerichteten Einführungsabende mit Erläuterungen am Klavier waren den Besuchern treffliche Wegweiser. Aus städtischen Mitteln unterstützt wurden noch vier Volks-Chorkonzerte, hier erwarb sich der Chor der Konzertgesellschaft besondere Verdienste. In allen Konzerten bewährte sich das hochwertige städtische Orchester überaus glänzend, das heute ein achtunggebietender Tonkörper ist. Auch zwölf volkstümliche Orgelkonzerte, die Willy Gehr Sonntagvormittags auf der Stadthallenorgel veranstaltete, wurden mit Hilfe städtischer Mittel ins Leben gerufen. Die konzertlichen Veranstaltungen weckten in breiten Kreisen der Bevölkerung das Interesse für gute Musik, was sich erfreulicherweise durch außerordentlich starken Besuch zeigte.

*

Leipzig. Das Achte Deutsche Bach-Fest, das am 19. bis 21. Juni in Leipzig stattfand, verlief, von Prof. Straube unermüdlich vorbereitet und durchgeführt, überaus glänzend. Eine Fülle schöner Musik wurde geboten. Um Bach gruppierten sich seine Zeitgenossen und seine Vorgänger; manches ihrer Werke wirkte überraschend, wie eine Uraufführung: so eine Motette des Calvisius, ein Duett Schelles, Kompositionen von Schütz, Schein, Rosenmüller und Knüpfer. Telemanns dramatische Kantate „Inô" errang stürmischen Erfolg. (Solopartie: Elisabeth Rethberg, Dresden). Höhepunkt des Festes war wohl die Bachsche Johannes-Passion. Das Städtische Orchester, der Thomanerchor zeigten sich an allen Konzerttagen auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit, ebenso die Solisten des Gewandhaus-Orchesters, die Mitglieder des Quartetts Dr. Rosenthal, der Orgelsolist G. Ramin. Wichtig ist die gelungene Rückübertragung des Bachschen Klavier-Doppelkonzertes für zwei Violinen durch Prof. Schneider, nunmehr in d moll gesetzt; es wurde hervorragend interpretiert von den Herren Ad. Busch und Edg. Wollgandt. Max Fest und Joseph Pembaur seien als feinfühlige Mitwirkende der Bach-Tage fernerhin erwähnt. Sehr schön verlief auch der Festgottesdienst in der Thomaskirche, der uns zu Gemüte führte, wie reich an musikalischem Schmuck der Sonntagsgottesdienst in einem früheren Jahrhundert im Vergleich zu uns war.

*

Lörrach. Einen außerordentlich angeregten musikalischen Winter hat unsere Stadt zu verzeichnen, wir blicken auf eine erstaunliche Anzahl Konzerte zurück, sämtlich mit größtem Interesse aufgenommen und von bestem Erfolge gekrönt. Musikdirektor Albert Hitzig (Leiter der Oberbadischen Musikschule) hat das musikalische Leben Lörrachs schon im vorigen Winter, nachdem er aus dem Felde zurückgekehrt war, mit größter Umsicht und Tatkraft in die Hand genommen und besonders in diesem Winter wahrhaft Bewundernswertes geleistet. Sechs Kammermusikabende und vier Volkskonzerte, die auch dem weniger musikalisch Gebildeten Kammermusik zu vermitteln bestimmt sind und gleich den ersteren unter städtischem Schutze stehen, brachten hervorragende, teils selten gehörte Blüten der Kammermusik. Ein gutes Streichquartett stand zur Verfügung, bestehend aus Konzertmeister Hans Kötscher (Mannheim, 1. Violine), Paul Kabisch (Lörrach, 2. Violine), Edmund Schäffer (Basel, Viola) und Franz Peters (Basel, Violoncello). In anderen Kammermusikwerken trat Musikdirektor Albert Hitzig (Lörrach) als Pianist hinzu; sowie eine Anzahl hervorragender Bläser der Allgem. Musikgesellschaft (Basel), wie die Herren Georg Quitt (Flöte), Hermann Wetzel (Klarinette), Fritz Weigl (Horn) und Gläsner (Fagott), außerdem Hermann Diener (Freiburg, Violine). Der letzte, besonders begeistert aufgenommene Abend brachte unter Mitwirkung auch des letztgenannten Künstlers das Septett in Es dur von Beethoven, Op. 20, und das Schubert-Oktett in F dur, Op. 166; dies selten schöne Konzert wurde auf besonderen Wunsch in Riehen (Schweiz) wiederholt und gab Veranlassung, weitere derartige Veranstaltungen dort künftig in Szene zu setzen. Als Solisten an einer Anzahl dieser Abende waren Konzertsänger Joseph Cron (Basel, Tenor) sowie die Konzertsängerinnen Milli Hitzig (Lörrach) und Elisabeth Wesler (Lörrach, Sopran) gewonnen. Hitzig veranstaltete auch mit seinen Vereinen eine Reihe bestgelungener Konzerte. Der Musikverein Frohsinn (Lörrach) hat zwei schöne Abende zu verzeichnen, an welchen der wohlgeschulte Chor, sowie das Vereinsorchester, von Basler Künstlern unterstützt, Proben seines Könnens ablegte. Ebenso brachte der „Männerchor Lörrach" zwei wohlgelungene Konzerte, die Zeugnis gaben von den in kurzer Zeit errungenen Fähigkeiten des stattlichen Chores. Solisten in diesen Konzerten waren Karl Jakob (Basel, Baß), Otto Wesbecher (Karlsruhe, Baß), Milli Hitzig (Lörrach, Sopran) sowie Herm. Diener (Freiburg, Violine). Als unser größtes musikalisches Ereignis dürfte die zweimalige Aufführung des Mendelssohnschen Oratoriums „Paulus" zu bezeichnen sein, veranstaltet vom erweiterten evangelischen Kirchenchor unter Leitung Hitzigs; die glänzende Wiedergabe des Werks fand ungeteilten Beifall sowohl des Publikums, als auch der einheimischen und auswärtigen (darunter Schweizer) Presse. Weitere lebhaft gewünschte Wiederholungen hier und in der Umgebung waren technischer Schwierigkeiten wegen leider unmöglich. Dem frischklingenden, gutgeleiteten Chor stand das Orchester der Allgem. Musikgesellschaft (Basel) zur Seite; Solisten waren Milli Hitzig (Lörrach, Sopran), Emilie Wackernagel (Basel, Alt), Joseph Cron (Basel, Tenor) und Otto Wesbecher (Karlsruhe, Baß). Hoffentlich ist es dem allezeit rührigen Musikdirektor Hitzig auch in der nächsten Zeit trotz wachsender Schwierigkeiten möglich, von seinem vielseitigen Können und seiner Tatkraft reichen Gebrauch zum Nutzen Lörrachs machen zu können.

*

Mecklenburg-Strelitz. Wie in anderen Städten Deutschlands, haben auch in Mecklenburg-Strelitz größere musikalische Veranstaltungen stattgefunden. Vor allem hat zunächst unser Landestheater in diesem Winter Hervorragendes geleistet. Unter der Direktion von Herm. Jakobs, der zugleich als Heldentenor fungiert, begann der Spielplan der Oper mit Webers wiederholt gegebenem „Freischütz". Daneben gelangten „Carmen", „Troubadour", „Rigoletto", Nikolais romantische Oper „Die lustigen Weiber" und andere zur Aufführung, wobei eine ganze Anzahl neu verpflichteter Stimmen bei uns eingeführt wurde. Leo Falls „Rose von Stambul" als zweite Operette, daneben das „Schwarzwaldmädel" erzielten ein paar Dutzend ausverkaufte Häuser, die Kasse füllend. Auch hier wie fast überall die nicht gerade erfreuliche Erscheinung, daß die leichte Muse triumphierend das Feld behauptet. Ein Ereignis von hoher Bedeutung für unser Landestheater bildet die Aufführung des „Tannhäuser", für unsere Bühne eine wirkliche Tat reinsten Künstlertums. Rastlose Arbeit von Wochen, das Ziel schien in weiter Ferne gelegen, trotz großer Schwierigkeiten blieb der Wille Herm. Jakobs fest und unbeirrbar, und mit Hilfe der durch sangeskundige Damen und Herren aus der Neustrelitzer Einwohnerschaft erheblich verstärkten Chöre gelang das große Werk. Ergreifend in seiner dramatischen Gewalt, ein wunderbares Zusammenwirken aller Faktoren. Vor zwölf Jahren (! D. Schr.) wurde Tannhäuser zum letzten Male gegeben, doch soll jene Aufführung lange nicht den Wert gehabt haben wie die diesjährige. Wir freuen uns dessen und hoffen, daß unser Landestheater sich in seiner jetzigen Gestalt noch lange Jahre erhalten wird. — Abende von nachhaltigem Eindruck, echtem Können und künstlerischem Wollen zeugende vornehme Leistungen waren die Symphoniekonzerte des Orchesters des Landestheaters. Sie lagen in den Händen des Kapellmeisters Joh. Schanze, eines Mannes von scharfem musikalischen Verständnis und tiefem

Empfinden — ein moderner Dirigent, der auch in der klassischen Musik lebt und sich in den Geist ihrer Meister mit ganzer Seele zu versenken vermag. Dem ersten und zweiten Symphoniekonzert, das Beethoven, Bach und Wagner brachte, folgten ein drittes und viertes mit Werken von Liszt, Wagner und Bruckner. — Auch auf chorischem Gebiet wurde in unserem Lande manch kostbarer Erfolg errungen. Mit Unermüdlichkeit und selbstloser Hingabe für hohe Kunst hatten sich die gemischten Chöre von Neustrelitz und Neubrandenburg in gemeinsamem Streben zusammengeschlossen, um ein großes Werk im Gotteshause erstehen zu lassen, das „Paulus"-Oratorium von Mendelssohn-Bartholdy. Es waren Stunden wahrer religiöser und musikalischer Erbauung. Der große Chor zeigte ein vortreffliches Stimmmaterial, überraschte durch seine Disziplin und folgte in sicherer Ruhe und Abgeklärtheit dem Taktstock seines stets bewährten Dirigenten, des Musikdirektors Hauptmann. Als Solisten wirkten: Marg. Diercks, Marg. Meder, Franz Hahn und der lyrische Tenor Joseph Turnau vom Landestheater. Auch sie zwangen durch ihre künstlerische Auffassung, namentlich durch die wirkungsvolle und den Geist des Werkes treffende Vortragsart zur Andacht und zum Danke. — Festtage waren es, die der Neubrandenburger Konzertverein in seinen Veranstaltungen brachte: das 150. Konzert — eine Jubiläumsfeier in der St. Marienkirche. Sie hätte kaum schöner und bedeutungsvoller begangen werden können in der Not dieser Tage, die Rüdels Berliner Domchor und Prof. Walter Fischers hohes Künstlertum vergessen machten. Es ist eine Reihe von Jahren her, als wir diesen hervorragenden Kirchenchor bei uns hörten. Seine klassische Begabung und ausgezeichnete Schulung ist und bleibt ewig frisch und rühmenswert. Eine Bach-Motette, das grandiose Credo aus der „Missa Papae Marcelli" von Palästrina, Bortnianskis ergreifender Chor: „Du Hirte Israels" und andere kirchliche Weisen fanden sich auf dem Programm. Professor Fischers Künstlertum glänzte in Bachs „Fantasie und Fuge g moll", sowie in Liszts „Präludium und Fuge über B—a—c—h" und anderem. Erhebend diese Feier, weihevoll in ihrer Macht, jauchzend und dankend, betend und lobend in Liedern und Psalmen, im vielstimmigen Gesang der Orgel. — Als Konzertorganist empfahl sich Adolf Wieber aus Halle a. S. mit seiner Frau, die ihn als Sängerin begleitete. Unter Werken der bedeutendsten Orgelkomponisten brachte er auch neue eigene Kompositionen zum Vortrag. Seine technische Fertigkeit, sowie geschickte Registrierung übertrafen alle Erwartungen, die seinem Ruf und dem seiner Frau vorausgingen. — Unmöglich ist es, auf die zahlreichen kleineren Veranstaltungen einzugehen, mit denen uns die größeren Städte unseres Landes in jedem Winter beglücken. Sie brachten manchen Genuß und reichliche Abwechselung und wurden stets durch regen Besuch belohnt. M. Warnke.

*

München. (Solistenkonzerte, Kammermusik und Oper.) Obwohl auch im vergangenen Winter ein hemmnisfreies Konzertieren noch nicht möglich war; obwohl das Veranstalten von Konzerten mit geradezu beängstigend hohen Kosten verbunden war und wohl auch weiterhin verbunden sein wird, gab es eine solche Fülle von Solistenkonzerten, daß ich mich mit einer Aufreihung von Namen und einigen bloßen Anmerkungen begnügen muß. Sehr groß war die Zahl der Klavierabende. Es erschienen: Wilhelm Backhaus (er spielte die Regerischen Bach-Variationen mit fabelhafter Präzision, mit großer rhythmischer Energie und nicht ohne Gefühl für das Regerische espressivo!), die technisch blendende Alice Ripper, der ausgezeichnete Schumann- und Chopin-Spieler Alfr. Blumen, A. Schnabel, Viktor Schiöler (mit einer stark interessierenden Sonate von Scriabine), Ellen Andersson (mit etwas seichter Musik ihrer dänischen Heimat), Stefan Askenase, Joseph Schwarz, Bruno Eisner, Eugen Linz, Michael von Zadowa, der feinsinnige Walter Georgii (mit Stücken von Jos. Haas und August Reuß), Walter und Emil Frey, Walter Kerschbaumer, Selma Honigberger, Edmund Goldfisch, die durch eine stark persönliche und verinnerlichte Art auffallende Edelgarde Berg, Ernst Lochbrunner, Philipp Jarnach, Elly Ney, der einarmige Paul Wittgenstein, Eduard Laszlö, Georg Bertram, Johannes Hobohm, der bezaubernde Emil Sauer, Max Jaffé, Johanna Löhr, Heinz Lohmann (in der Hauptsache mit impressionistischer Klaviermusik), M. Gabriele Leschetitzky, Edwin Fischer (einer der charaktervollsten, ethisch reichsten Spieler), die junge, sehr begabte Elisabeth Moritz; von einheimischen Pianisten: der meisterlich reife Aug. Schmid-Lindner, der feinfühlige Wolfgang Ruoff, der hinreißend musikalisch-temperamentvolle Herm. Zilcher, die ausgezeichneten Liszt-Spieler Ernst Riemann und Eduard Bach, Helene Zimmermann und Therese Diehn-Slottko als ebenso ernste wie allem Aeußerlichen abholde Spielerinnen, die sensible Frieda Stahl, der stark begabte Franz Dorfmüller (mit Reger), Karl Friedberg, in rechten Augenblicken von höchster reproduktiver Potenz, die kräftig-temperamentvolle Emmy Braun-Kremer, die junge talentvolle Maria Walter. Gottfried Galston unternahm es, in 40 (!) Konzerten (an Sonntagnachmittagen) einen Ueberblick über die gesamte Klavierliteratur von den Anfängen, bis zur Gegenwart, zu bieten. Er tat es als ein fein gebildeter, impulsiv gestaltender Künstler ersten Ranges. Besonderes Interesse fanden auch ein paar Klavierabende von Walter Braunfels, dem hochbegabten Komponisten, und zwar vor allem deshalb, weil es dieser eminente Musiker mit einer Kunst probierte, die in früheren Zeiten von allen guten Musikern und Pianisten, auch öffentlich, geübt wurde: mit der Kunst des freien Improvisierens. Er bewies darin eine ganz erstaunliche Aktivität der gestaltenden musikalischen Phantasie und ein nicht minder erstaunliches Formgefühl. — Von Geigern nenne ich: Andreas Weißgerber, Max Menge, Duci von Kerekjarto, Jani Szanto, von stark begabten, aufstrebenden: Karl Brückner, Lina Daimer, Anita Portner, Armella Bauer, die rassig-temperamentvolle Edyth Lorand, Luise Linke-Moekel, Annie Betzak, Hedwig Faßbänder, Herma Studeny. Eine technisch vorzüglich veranlagte Violoncellistin ist Roszy Varadi. — Nachzutragen ist noch der Klavierabend von Jos. Pembaur, der moderne Klaviermusik spielte: Stücke von Haas, Weismann, H. K. Schmid, Aug. Reuß, Schennich, J. Senn und Jos. Pembaur sen. — Von auswärtigen Bühnensängern gaben Liederabende: Fritz Soot (u. a. Gesänge von Erich J. Wolff und Arn. Schönberg), Cornelis Bronsgeest, Claire Dux, Heinrich Schlusnus, Joseph Schwarz, Otto Rudolf, Aagard Oestvig (mit seltenem Erfolg!), Joseph Schlembach, Rudolf Sollfrank (mit Richard Trunk), Emmi Leisner (mit Straube als herrlichem Begleiter), Leo Slezak und Richard Mayr (mit wunderbar warmem und strömendem Baß). Auch die prominenten einheimischen Bühnensänger ließen sich öfter im Konzertsaal hören: Maria Ivogün, die durch sieghafte Gesangstechnik und durch den Charme ihrer Natur enthusiasmiert, die meisterlichen Liedgestalter Paul Bender, Karl Erb (Gesänge von den Münchner Komponisten Joseph Schmid und Richard Würz, von Joseph Haas und Volkmar Andreae) und Friedrich Brodersen, Otto Wolf, der hochbegabte Alfred Jerger, Heinrich und Katharina Knote, Dr. Emil Schipper mit einer der schönsten Baritonstimmen, Luise Willer mit einer der schönsten Altstimmen, die es heute in deutschen Landen gibt, Hermine Bosetti, Ernestine Färber-Straßer, Sigrid Hoffmann-Onegin mit großer Kunst, Delia Reinhardt mit seinen Reizen des Organs und Vortrags und Berta Morena. Als eigentliche Liedersänger ließen sich u. a. hören: der insbesondere als Bach- und Händel-Sänger hervorragende Helge Lindberg, Wolfgang von Schwind, Ph. Tänzl von Trazberg, Martin Wilhelm, Hans Horbelt, Dr. Arno Hollenberg, Dr. Waldemar Staegemann (mehr Bühnensänger), Theodor Heuser, Corry Nera (mit Jan Kuiler als feinsinnigem Begleiter), Signe Noren, Margarita Delius, Eleanor Schloßhauer-Reynolds, Maria Möhl-Knabl, Anny Gantzhorn (mit einem Strauß-Abend), Alice Frey, Eva Gilbert-Leßmann (mit Pfitzner am Flügel). Für das lyrische Schaffen Armin Knabs traten Margarete Weber und der Baritonist Richard Schmid mit Nachdruck ein. Durch den Reiz der Persönlichkeit und eines technisch eminent geschulten Organs fesselte Irma M. Petar; auch Lilli Lehmann hat trotz ihrem allmählich hohen Alter dem Konzertpodium noch nicht Lebewohl gesagt. Franz Steiner (mit Richard Strauß am Klavier), A. M. Lenzberg, Dr. Hans Stadler, Elisabeth Friedberg, Philomena Herbst, Klara Iblagger (u. a. Lieder von Richard Würz), Paula Worm, Maria Delbran, Carla Gnesser, Waldis Zerener, Otto Pangratz (Lieder von Richard Trunk und Richard Würz) und die zu glänzenden Erfolgen aufsteigende Gretel Stückgold mögen die Liste vervollständigen. Helene Suter-Moser (mit Alfredo Cairati am Klavier), eine musikalische Altistin mit belangvoller Stimme aus Zürich, bedeutete kurz vor Torschluß noch eine erfreuliche Bekanntschaft. An einem früheren Abend ließ Hans Pfitzner den Schumannschen Liederkreis Op. 39 von Karl Erb und Maria Ivogün als Wechselgesänge vortragen. Pfitzner begleitete wundervoll und verband die einzelnen Lieder durch kurze Zwischenspiele. Auf eine sehr feine, im Grunde aber doch anfechtbare Art. — Kompositionsabende gaben August Reuß, H. K. Schmid (mit einem neuen Werk: Intermezzo von sieben Paraphrasen und einem Finale über ein Thema von Liszt für zwei Klaviere), Hans Gebhard, Margarete Schweikert, eine Schülerin von Joseph Haas, die Hedy Iracema-Brügelmann und den Baritonisten Hermann Conzelmann als treffliche künstlerische Helfer gewonnen hatte und auch als Geigerin ein achtenswertes Können zeigte; ferner Dr. Alexander Burgstaller, der Lyriker Guido von Fuchs, der Rheinberger-Schüler Karl Somborn, der Lyriker Hellmut Kellermann und Joseph Suder. Einen stärkeren künstlerischen Ertrag brachten nur die Abende von Aug. Reuß und insbesondere von Heinrich Kaspar Schmid. Von einheimischen Quartett-Vereinigungen haben sich das Berber-Quartett, das Münchner Streichquartett und das Hösl-Quartett die ihren ausgezeichneten künstlerischen Leistungen entsprechende Anerkennung längst erobert. Die Bläservereinigung des Nationaltheaters führte Neuheiten auf: von Aug. Reuß das Oktett in H dur, Op. 37, für je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte, von H. K. Schmid ein Quintett in B dur (Op. 28) für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott und eine Gesangsszene für Altsolo zur Begleitung von Oboe, zwei Englischhörnern, zwei Klarinetten, zwei Fagotten und Streichquintett. Alte Kunst pflegten wieder mit Gediegenheit und Hingebung die Deutsche Vereinigung für alte Musik und der Gambist Christian Döbereiner. Von auswärtigen Vereinigungen hörte man das Busch-Quartett (auf herrlicher Höhe des Musizierens), das Wendling-Quartett, das Rosé-Quartett (freudig begrüßt), das Leipziger Gewandhausquartett, das Klingler-Quartett und das Kolbe-Quartett aus Wien, bestehend aus vier Damen, die ein sehr gepflegtes, präzises und sehr temperamentvolles Spiel zeigten. Das Trio Flesch, Becker und Schnabel sowie das (einheimische) Trio Walter Lange, Felix Berber und Johannes Hegar bereicherten die wertvollen Gaben auf kammermusikalischem Gebiete. Ein neues tüchtiges Trio bildeten Giacinta della Rocca, Anton Reichel und Konrad Neuger. Zum Duettieren verbanden sich: Generalmusikdirektor Bruno Walter mit dem Violoncellisten Joseph Disclez, mit Karl Flesch und Arnold Rosé, Aug. Schmid-Lindner mit Sofie Blum (Violinsonaten von Schoeck, Enrico Bossi und Max Reger) und mit Otto Keller (Klavier-, Violinsonate in A dur von Joseph Marx), Alexander Petschnikoff mit Hans Pfitzner, Anton Huber mit Georg Stoeber, Felix Berber mit Helene Zimmermann, Karl Brückner mit Lore Winter, Erika Besserer mit Margarete Büsing, Alfred Rühle mit Lydia Hoffmann-Behrendt, H. K. Schmid mit Philipp Braun, Joseph Peischer mit Herm. Zilcher, Adolf Schiering mit Hermann Zilcher und Therese Diehn-Slottko (Aufführung der geigerisch dankbaren und wirksamen Klavier-Violin-Sonate in h moll, Op. 75, von Wilhelm Mauke), Herma Studeny mit Adolf Schiering. Das Stutt-

garter Vokalquartett (ein geistliches Konzert und ein Brahms-Abend) fand sehr freundliche Beachtung. Gegen den Schluß der Saison gab es ein kleines, lokales Tonkünstlerfest. Der Münchner Tonkünstlerverein, dessen (seit kurzem) erster Vorsitzender H. W. von Waltershausen eine sehr anregende und aufpflügende Tätigkeit zu entwickeln beginnt, führte an drei Abenden nur Werke von Münchner Komponisten auf. In den Programmen waren vertreten: Gottfried Rüdinger, Theodor Huber-Anderach (mit einer talentvollen Sonate für Violoncello und Klavier, Op. 11 — Uraufführung!), Anton Rabel (im Kriege gefallen), August Reuß, Carl Somborn („Intima", Klavierstücke, Op. 24 — Uraufführung), Heinrich Kaspar Schmid, Richard Mors, Herm. Zilcher, Miroslav Weber (der ehemalige, 1906 verstorbene Hofkonzertmeister), Anton Beer-Walbrunn, Walter Braunfels (mit „Vor- und Zwischenspielen", sehr fesselnden Klavierstücken, Op. 31 — Uraufführung) und Karl Wachter (mit gut und geschmackvoll gemachten Liedern nach Bethges Chinesischer Flöte). — Von den wenigen Opern-Novitäten, die das Nationaltheater in der abgelaufenen Spielzeit herausbrachte, wurde die „Frau ohne Schatten" Richard Straußens mit besonders gespannten Erwartungen aufgenommen. Ein ganz großer, in die Tiefe und Breite gehender Erfolg blieb dem Werke auch hier versagt. So begeistert, so aufrichtig man die großen musikalischen Schönheiten, die höchst bewunderungswürdige musikalische Architektur auch preisen mag — es ist doch nicht zu leugnen, daß Hugo von Hofmannsthals Dichtung, ganz verstrickt in Mystik und Symbolik, dem allgemeinen Verständnis zuwiderstrebt, daß sie das Gegenteil einer leicht faßbaren und zugleich bühnenwirksamen Handlung darstellt. — Die Aufführung des höchst anforderungsvollen Werkes stand auf einer bedeutenden künstlerischen Höhe. Die musikalische Leitung hatte Bruno Walter, die szenische Willi Wirk, die technische Lothar Weber. In Beziehung auf Dekoration und Ausstattung war unsere Oper leider an die zum Teil recht anfechtbaren Entwürfe des Wieners Alfred Roller gebunden. Hinsichtlich der Hauptrollen hatte man das Prinzip der doppelten Besetzung nicht außer acht gelassen. Die vorzüglichen Hauptdarsteller waren: Margot Leander (Helene Hirn), Zdenka Faßbender (Luise Willer), Delia Reinhardt (Nelly Merz), Dr. Emil Schipper (Alfred Jerger) und Otto Wolf (Franz Gruber). — Zu einem großen Erfolg brachte es Hermann Nötzels komische Oper „Meister Guido". Aus dem (selbstverfaßten) Buch und aus der zwar nicht sehr persönlichen, den Ton und Stil des musikalischen Lustspiels aber fein und sicher treffenden Musik spricht eine spezielle und natürlich-kräftige Begabung für die heitere Oper, von der man mit Recht noch Gutes erwarten darf. Leo Posetti stattete das durch viele Vorzüge ausgezeichnete und mit bemerkenswert sicherem Können gemachte Werk mit aparten und sehr geschmackvollen Dekorationen aus, Hugo Röhr war ihm ein mit Leben und Laune gestaltender musikalischer Leiter. In den Hauptrollen sah man Otto Wolf, Nelly Merz, Luise Willer, Alfred Jerger, Hedwig Fichtmüller, Hermine Bosetti, Franz Schwerdt (Karlsruhe), Joseph Geis und Rob. Lohfing. — Sehr freundlich wurde Wilhelm Maukes Mimodrama Die letzte Maske aufgenommen. Die beachtenswerte Schöpfung wurde bereits früher in diesen Blättern von Prof. Dr. Nagel ausführlich besprochen. Kapellmeister Reichenberger (Wien), Emil Pirchan und Lothar Weber widmeten sich mit Hingebung dem Werke; nicht minder die Hauptdarsteller Charlotte Krüger, Heinrich Kröller und Gustav Schützendorf. — Neueinstudiert wurden: Der Musikant von Julius Bittner, Der Corregidor von Hugo Wolf (besonders freudig begrüßt!), Margarete von Gounod, Die Hugenotten von Meyerbeer, Don Juans letztes Abenteuer von Paul Graener und endlich, „natürlich" längst „sehnlich" erwartet, die Bohème und Madame Butterfly von Maestro Puccini. — Erwähnenswert sind die Gastspiele, die der Tenor Karl Aagard Oestvig gab. Und zwar mit ungewöhnlichem Erfolg. — Dieweil unser Kapellmeister Otto Heß monatelang in Spanien Dirigententriumphe feierte, half sein Kollege Hugo Reichenberger von der Wiener Staatsoper verdienstvoll aus. — Unsere Staatstheater haben in Geheimrat Dr. Zeiß (Frankfurt a. M.) als Nachfolger Viktor Schwanneckes einen neuen Generalintendanten erhalten. Wir erwarten von ihm eine starke Hand, ein warmes, tiefgehendes und tätiges Interesse auch für unsere Oper. Richard Würz.

*

Würzburg. Der Plan, auch in Würzburg ein Symphonie-Orchester zu schaffen, nimmt greifbare Gestalt an. Die (wesentlich verstärkte) Theaterkapelle hat unter Georg Darmstadts Leitung dem ersten (Musikbrief vom 12. Februar) noch weitere Symphoniekonzerte folgen lassen, die sich reichen Beifalls erfreuten. Wir hörten u. a. Haydn: Symphonie D dur (Londoner), Mozart: Symphonie in Es dur, Brahms: Symphonie Nr. 4 in e moll, Bruckner (der endlich einmal auch in Würzburg zur Geltung kommt): Symphonie Nr. 4 in Es dur (Romantische), Meyer-Olbersleben: Vorspiel zum dritten Akt der Oper „Clare Dettin", Kämpf: Suite (Aus baltischen Landen). Und nun noch einen Gedanken zur Festigung der Symphoniekonzerte: Der „Verein für Volkskonzerte" — die Seele des Vereins, Universitätsprofessor Dr. Mendelssohn-Bartholdy, ein um den Aufschwung des hiesigen Musiklebens hochverdienter Mann, geht der Würzburger Kunst leider verloren; der berühmte Gelehrte hat einen Ruf an die Universität Hamburg angenommen — ist in der verflossenen Spielzeit mit nur einem von den angesagten fünf Konzerten an die Oeffentlichkeit getreten. Haben sein ursprüngliches Ziel die Zeitereignisse nicht überholt? Heutzutage ist jeder Mann aus dem Volke in der Lage, auch eine größere Ausgabe für einen Kunstgenuß aufzuwenden, und erfreulicherweise macht man die Beobachtung, daß Konzert und Theater fleißig von Ständen besucht werden, die früher keine Mittel für solche Zwecke übrig hatten. Wie wär's, wenn der Verein sich umgestalten und als neue Aufgabe die Orchesterpflege auf sein Programm schreiben wollte, mit fremden Orchestern und unserer Theaterkapelle Symphoniekonzerte veranstalten würde? Der Erhöhung des Jahresbeitrags dürfte in diesem Falle kaum jemand ausweichen. Das hieße die Zeit verstehen, das wäre eine Kulturtat! Wir dürfen, was das letzte Jahr uns gebracht, nicht mehr aufgeben, in unserem Musikleben darf die Orchesterliteratur künftighin nicht mehr unbeachtet bleiben. Einen empfindlichen Verlust erleidet die Stadt durch die Berufung des Theaterdirektors Willy Stuhlfeld als Intendanten an die Nürnberger Bühne. Sein Weggang ist sehr zu bedauern. Stuhlfeld ist ein Mann der Tat; sein Wirken in Würzburg war Arbeit, fleißige und fruchtbringende Arbeit. Wir haben — leider! — ein Geschäftstheater; den Theaterbetrieb rentabel zu machen, ist, wie die Verhältnisse zurzeit liegen, die erste Aufgabe des Direktors. Daß Stuhlfeld neben diesem Ziele, dem er gewiß manche künstlerische Entsagung als Opfer brachte, auch das kulturelle hochgehalten, Oper und Schauspiel liebevoll gepflegt hat, sichert seiner sechsjährigen Tätigkeit in Würzburg den Dank derer, die im Theater nicht den Ort unterhaltsamen Zeitvertreibs, sondern eine Kulturstätte erkennen. Dazu hatte der weitschauende, großzügige Mann auch einen Blick für den empfindlichen Mangel einer planmäßigen Pflege der symphonischen Musik im Würzburger Kunstleben; seinem Eingreifen verdanken wir die Erweiterung des Theaterorchesters zum Konzertorchester. Der Stadt Nürnberg ist zur Gewinnung dieser kraftvollen Persönlichkeit zu gratulieren. An Novitäten brachte uns die verflossene Theaterspielzeit ein kleines Bühnenwerk, das Musiklustspiel in einem Akt „Der ungetreue Peter", Text von Willy Stuhlfeld und Artur Lokesch, Musik von Johann Pfeifer. Das Libretto steht auf zu leichten, die Musik auf zu schweren Füßen, und so konnte eine Kopulation kein wirksames Gebilde zutage fördern. Es blieb bei einer einmaligen Wiederholung. Größerem Interesse begegnete der von unserem einheimischen Tonsetzer Karl Schadewitz (siehe Musikbrief vom 14. Febr. 1918) veranstaltete Kompositionsabend, dessen künstlerische Führung Prof. Schreiber vom Konservatorium übernommen hatte. Schadewitz ist ein phantasiebegabter Musiker mit gründlicher theoretischer Vorbildung. Aus seinen Liedern, unter denen wirklich eindrucksvolle, spricht inniges Empfinden für den Sinn des Textes, seine Kammermusikwerke zeugen von reicher Erfindungsgabe. In seinem Klavierquartett haben das Scherzo und das Rondo ob ihrer schöpferischen Eigenart besonders angesprochen. Neu erschien auf dem Plan der Pianist Max Niebauer, der die Stelle des bereits am 5. November 1914 mit Tod abgegangenen Henry van Zeyl als Lehrer für das höhere Klavierspiel am hiesigen Konservatorium angetreten hat. Niebauer, ein Schüler von Prof. Schmid-Lindner, hat sich als Solo- und Kammermusikspieler glänzend eingeführt. An größeren Aufführungen (etwa 375 Mitwirkende) ist das vom Konservatorium der Musik gegebene Kirchenkonzert zu nennen, das unter der Leitung des Direktors Max Meyer-Olbersleben die Missa solemnis von Beethoven zu Gehör brachte, wobei sich das Stuttgarter Vokalquartett, Tester-Diestel-Ackermann-Feuerlein, besonders auszeichnete. Regster Teilnahme begegnete das „Schubert-Fest", das in vier Abenden eine Auslese aus des Meisters Instrumentalwerken (Kammermusik und Klavier; Berber-Quartett, Helene Zimmermann, Walter Braunfels), sowie als Höhepunkt die Winterreise (Brodersen-Raucheisen) brachte. Solche geschlossene Veranstaltungen halte ich, insbesondere vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus, für besonders bildend. Dem Zwecke der Förderung musikalischer Kultur sollten überhaupt unsere Konzertveranstaltungen in erster Linie dienen; leider macht sich bei so manchen Unternehmungen an vorderster Stelle der Geschäftssinn, bei kleinen Geistern die Ruhmsucht geltend. Als normale Entwickelung kann ich es nicht bezeichnen, wenn von rund 30 Konzerten der Spielzeit 1916/17 (1911/12 waren es annähernd so viele) heuer die Zahl auf rund 75 — ohne die Vereinskonzerte — gestiegen ist. Wert und Besuch so mancher Darbietung waren aber auch darnach. Georg Thurn.

* * *

Kristiania. Die erste Saison der im vergangenen Jahre neugegründeten „Philharmonischen Gesellschaft" schloß in der ersten Maihälfte ab. Zwei für unsere Verhältnisse hervorragende Ereignisse bildeten den Mittelpunkt der letzten Konzerte: Artur Nikisch kam zum ersten Male nach Kristiania und dirigierte zwei Konzerte (nebst einer öffentlichen Generalprobe). Ein echtes Nikisch-Programm: Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, 1. Brahms-Symphonie, Tod und Verklärung und Tannhäuser-Ouvertüre. Alte ergraute Konzertbesucher behaupteten, niemals einen derartigen Begeisterungssturm erlebt zu haben. Allerdings sind Ausbrüche der Begeisterung wie auf die Stühle klettern und Hände drücken bei uns zu den seltenen zu rechnen. — Georg Schneevoigt dirigierte vor viermal ausverkauftem Hause Beethovens Neunte. Ausverkauf und gewaltiger Beifall täuschten jedoch nicht darüber hinweg, daß diese Aufführungen nicht auf der Höhe anderer Beethoven-Konzerte — wie etwa der dritten und fünften — standen. Ein wahnsinnig schnelles Tempo des zweiten Satzes, ein zu geringes Herausheben der Holzbläser im dritten Satz waren zu auffällig und abweichend, als daß sie unbemerkt bleiben konnten. Dazu kam eine sehr ungeeignete Aufstellung des Chors. Der dritte Satz gelang schließlich am besten — trotz der Aufstellungsmängel. Der Chor (Cäciliaverein Kristiania) war wirklich mustergültig, zählt ja auch zu den besten in Kristiania. Leider war zufolge der räumlichen Entfernung das Zusammengehen desselben mit dem Soloquartett (Kaja Eide, Ellen Gulbranssön, Elfgren, Ralf) nicht immer zu erreichen. (Selbstverständlich wurde dieser Mangel durch das Fehlen eines passenden Konzertsaales hervorgerufen.) — Ignaz Neumark führte Bruchs

Fridtjof-Sage mit dem Philharmonischen Orchester und dem Handelsstand-Gesangverein zweimal auf. — Ueber die Gestaltung der Leitung des Orchesters in der nächsten Saison gehen verschiedene Gerüchte: Ignaz Neumark soll uns verlassen, heißt es an einer Stelle. (Das wäre schade, denn der junge sympathische Künstler hat uns in der verflossenen Saison manches Neue gebracht.) Otto Behr-Breslau (Bruder der Frau Therese Schnabel-Behr), der ein Gastkonzert hier gab, wurde an seiner Stelle genannt, doch scheint aus den Verhandlungen nichts geworden zu sein. Die nationalen Zeitungen sind natürlich empört darüber, daß wieder ein Ausländer berufen werden soll (Schneevoigt ist Finne und Neumark Pole), aber es hat sich gezeigt, daß zurzeit kein einziger norwegischer Dirigent dem Posten gewachsen sein dürfte. — Johan Halvorsen verbleibt natürlich auf seinem Dirigentenplatze. Hans Mauke.

Kunst und Künstler

— Prof. Dr. Artur Prüfer (Leipzig), einer der führenden Männer der Sache Bayreuths, feierte seinen 60. Geburtstag.

— Für das unter der Leitung von Dr. F. Krome stehende Konservatorium zu Saarbrücken wurden neuerdings als Lehrer verpflichtet: der Komponist und Pianist Dr. Bodo Wolf aus Frankfurt a. M., der Kammermusiker Franz Bender, vorher Solocellist der Kaiserl. Kapelle in Petersburg, und der seitherige Konzertmeister des städtischen Orchesters in Straßburg, Hendrik Prins (Violine).

— Generalmusikdirektor Bruno Walter hat die Wahl zum künstlerischen Leiter und Dirigenten des Philharmonischen Chors in Wien angenommen und wird die nächsten Konzerte leiten.

— Dr. Friedrich Rösch wurde von der Regierung als Vertreter des deutschen Musikerstandes in den Reichswirtschaftsrat berufen.

— Margarete Siems, der bekannte Koloratursopran der Dresdener Staatsoper, die erste Marschallin im „Rosenkavalier", verläßt die Dresdener Bühne, der sie seit 1909 angehörte. Sie tritt in den Lehrkörper des Sternschen Konservatoriums in Berlin ein und wurde gleichzeitig von Schillings für ein Gastspiel von 30 Abenden jährlich an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

— Marie Götze, die Altistin der Staatsoper in Berlin, die dem Institut am Opernplatz dreißig Jahre lang angehörte, verläßt die Bühne mit Ablauf dieser Spielzeit. Frau Götze wird als Gesangspädagogin in Berlin weiter wirken und auch als Konzert- und Oratoriensängerin tätig sein.

— Der Erste Kapellmeister des Mainzer Stadttheaters, Rudolf Tissor, übernimmt als Erster Kapellmeister die Leitung der Düsseldorfer Oper.

— Kapellmeister Römer-Baltic vom Jenaer Stadttheater ist als Leiter der Spieloper und Operette an das Schwarzburgische Landestheater in Rudolstadt verpflichtet worden.

— Zum Intendanten des Koburger Landestheaters wurde der langjährige Oberregisseur der Oper, Hofrat Guido Mahling, ernannt.

— Dr. Georg Hartmann hat die an ihn ergangene Berufung als Oberspielleiter der sächsischer Landesoper in Dresden angenommen und verläßt mit Ende der Spielzeit sein bisheriges Wirkungsfeld in Hannover. R. O.

— Dr. Willibald Gurlitt in Freiburg hat einen Ruf auf die an der dortigen Universität neuerrichtete musikwissenschaftliche etatsmäßige a.o. Professur erhalten und angenommen.

— Zum Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters ist Dr. Saladin Schmitt, seither am Stadttheater in Bochum, ernannt worden. Dr. Schmitt hat während der Kriegszeit das Deutsche Theater in Brüssel, Antwerpen u. a. erfolgreich geleitet.

— Als Nachfolger Dr. P. Raabes wurde Kapellmeister Karl Leonhardt aus Hannover für das Deutsche Nationaltheater in Weimar verpflichtet.

— Franz Schreker wird im Auftrage Reinhardts eine neue Faust-Musik komponieren.

— Auch Gust. Havemann (Dresden), Siegfr. Ochs und Lula Mysz-Gmeiner sind der staatlichen Hochschule in Charlottenburg verpflichtet worden.

— Der bisherige Berliner Kammersänger Kirchhoff begibt sich nach Südamerika und wird später im Rahmen des deutsch-italienischen Austauschgastspieles in Italien auftreten.

— Prof. Oskar Brückner, der bekannte Cellomeister aus Wiesbaden, hat in Köln, Bonn, Koblenz, Ludwigshafen, Neustadt usw. durch seine reife Kunst Aufsehen erregt.

— Das ausgezeichnete Künstlerpaar Justus Gelsius und Henriette Gelsius-van Wynberge brachte in den Kammerabenden zur Feier des 800jährigen Bestehens der Stadt Freiburg i. Br. Mozarts Doppelkonzert für Flöte und Harfe zu eindrucksvollster Wiedergabe.

— Die für Förderung des modernen Musikschaffens wichtige Aufführung zeitgenössischer Werke nimmt auch an Musikkonservatorien zu. Kompositionsabende, die ausschließlich Werke von Heinrich Neal brachten, fanden in Pforzheim und Mannheim statt. In der Mannheimer Hochschule für Musik hielt Direktor Rehberg einen Vortrag über die Bedeutung der musikpädagogischen Werke H. Neals für den modernen Unterricht.

— Oberregisseur Eugen Nehler (Danzig) wurde dem Nationaltheater in Weimar verpflichtet.

— Der Leiter des Unterrichtsamtes zu Wien hat den artistischen Direktor des Konservatoriums des Steiermärkischen Musikvereins in Graz Dr. Roderich v. Mojsisovics zum Mitgliede des dem Unterrichtsamte angegliederten Beirates für Musik, Literatur und dramatische Kunst ernannt.

— Dr. Paumgartner, dem Direktor des Mozarteums, ist die Opernleitung des Salzburger Stadttheaters übertragen worden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Max Klinger ist gestorben. Gegenwarts-Strömungen sind über ihn hinweggegangen und glauben den Meister wohl endgültig „überwunden" zu haben. Mag auch ein gewisser Widerspruch zwischen Klingers Darstellung des auf einem Wolkenthron sitzenden und sinnenden Beethoven — das Denkmal steht im Leipziger Museum — und der Polychromie der anderen Teile des Bildwerkes bestehen, mag es Klinger nicht ganz geglückt sein, beides, die Gestalt des Meisters und die Einzeldarstellungen, zu einem geschlossenen Ganzen zu vereinen: der Schöpfer dieses Beethoven-Körpers, hinter dem man freilich nichts Visionäres suchen darf, der Schöpfer der Brahms-Phantasie und anderer herrlicher Zyklen wird als ein Meister der Darstellung und tief empfindender Künstler von großem Reichtum der Phantasie und ekstatischer Schwungkraft des Ausdruckes nicht vergessen werden. Klingers für Leipzig bestimmtes Wagner-Denkmal hat der Meister noch im Entwurfe beenden können. So dürfen wir auf die Ausführung des Werkes hoffen.

Erst- und Neuaufführungen

— In Schwabach brachte der Protestantische Kirchenchor unter Leitung von Karl Wüst dessen schönes Gebet (Trauungsgesang) „So nimm denn meine Hände" zur Wiedergabe und Wüsts Kantate „Aus der Bergpredigt" (für Chor, Baritonsolo, Terzett, je 3 Trompeten, Hörner, Posaunen, 2 Pauken und Orgel zur Uraufführung. Die Kritik nennt die Partitur außergewöhnlich und ins Monumentale strebend. Harmonik und Polyphonie des Werkes werden als fesselnd und bedeutend gerühmt.

— Das Konservatoriumsorchester in Nürnberg hat unter Norichs Leitung Konst. Bruncks „Ouvertüre zu einem Rokokospiel" für kleines Orchester mit starkem Erfolg zur ersten Wiedergabe gebracht.

— Friedrich Hayn (Ulm) hat mit dem „Verein für klassische Kirchenmusik Ulm" Orgel- und Gesangswerke der schwäbischen Musiker Faißt, Fink und Lang zur Aufführung gebracht, die dauernder Beachtung wert sind (Solistin Gertrud Betzler-Stuttgart). Außerdem brachte derselbe in einem Konzert seines Orchestervereins der Liedertafel neben klassischen Kompositionen Präludium und Fuge in f moll von August Halm zur Uraufführung.

— „Die Vereinigung der Studierenden am Konservatorium der Musik zu Leipzig" führte eine Anzahl weltlicher Werke von Joh. Herm. Schein (1586—1630, von 1616 ab Thomaskantor) auf. Ausführende waren frühere und jetzige Studierende des Konservatoriums. Günther Ramin, Organist an St. Thomä dirigierte. Es gelangten zur Wiedergabe: Instrumental-Suiten und Canzonen (5stimmige Fuge) für Streichorchester aus dem „Banchetto musicale" 1617 und Madrigale für 2—5 Solostimmen mit Instrumentalbegleitung aus dem „Venuskränzlein" 1609 und der „Musica boscareccia" — „Waldliederlein" 1621/28. Die junge Vereinigung tritt mit diesem Konzert zum ersten Male mit einem selbständigen künstlerischen Unternehmen in die Oeffentlichkeit.

Vermischte Nachrichten

— Ein Alters- und Arbeitsheim für dramatische Dichter und Komponisten zu gründen, ist eine Pflicht, der sich unsere Zeit nicht entziehen darf. Die Not des Standes ist so groß geworden, daß achtzig Prozent dieser geistigen Arbeiter der Gefahr der Verelendung ausgesetzt sind. Um Versorgung der Alten, Arbeitsruhe für die Jungen zu schaffen, haben sich der Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, der Deutsche Bühnenverein, die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger und die Vereinigung Deutscher Bühnenverleger zusammengeschlossen. Lotterien, festliche Veranstaltungen, Beisteuern sind vorgesehen, staatliche Hilfsmittel in Aussicht gestellt. Der Sitz der beauftragten Kommission ist in Potsdam, Kaiser-Wilhelmstraße 17.

— Die geradezu ins Sinnlose gesteigerten Papierpreise und die dadurch und durch die hohen Satzkosten unmöglich gewordene Drucklegung gar manchen Werkes haben den Meistersinger-Verlag in Nürnberg zum Entschlusse gebracht, ihm übergebene Orchester- und Kammermusik leihweise abzugeben. Diesem Selbstverlage deutscher Autoren ist bereits eine Reihe namhafter Komponisten beigetreten.

— Der Schumann-Klub in Neuyork (N. Y. 47 West, 72. Street) schreibt zwei Preise aus: 400 Doll. für eine unveröffentlichte Kantate für Frauenchor (3—4 St.) mit Klavier oder kleinem Orchester von 10—20 Minuten Dauer; 200 Doll. für eine unveröffentlichte Gesangsszene von nicht mehr als 10 Minuten Dauer. Die Bewerbung schließt am 1. Nov. d. J. Das Resultat wird bis zum 1. Jan. 1921 bekannt sein. Die Bewerbung ist allen Nationalitäten offen. Dem Texte (alle Kultursprachen zulässig) muß eine englische Uebersetzung beigegeben sein. Kennwort ist nötig. Mehrere Werke einzusenden ist gestattet. Weitere notwendige Einzelheiten sind durch das Sekretariat des Schumann-Klubs zu erfahren.

— Um das Robert-Schumann-Museum in Zwickau zu fördern, wird eine Vereinigung der Schumann-Freunde für Zwickau und Umgegend gegründet werden. Auch werden Pläne erwogen, eine Schumann-Gesellschaft für Deutschland ins Leben zu rufen.

— Der Verband konzertgebender Vereine Deutschlands wurde in Weimar gegründet. Der Arbeitsausschuß besteht aus den Herren Generalmusikdirektor Balling, Dr. Siegel, Hofrat Meister, Prof. Stein und Prof. H. Laber. Mit der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" und dem „Verbande Deutscher Orchester- und Chorleiter" wurde die Arbeitsgemeinschaft beschlossen. Die Verwaltung des bereits 130 Vereine umfassenden Verbandes befindet sich zurzeit in Nürnberg, Bayreuther Straße 37.

— Der Philharmonische Chor des Prof. Siegfried Ochs in Berlin hat zu bestehen aufgehört. Es wurde die Auflösung beschlossen, da infolge der hohen Forderungen der Orchestermusiker keine Aussicht vorhanden ist, noch weiter Konzerte zu veranstalten. Es besteht noch die Möglichkeit, daß die Mitglieder sich der Chorvereinigung anschließen, die Prof. Ochs in der Hochschule für Musik leitet.

— Auf Veranlassung der Ortsgruppe Karlsruhe des Theaterkulturverbandes wird in der Zeit vom 18. bis 26. September eine „Badische Woche" stattfinden, die künftig alljährlich veranstaltet werden soll. Es sind dramatische und musikalische Darbietungen von Werken badischer Dichter und Komponisten u. a. m. in Aussicht genommen.

— Die Wiener Mittagszeitung berichtet über den Plan österreichischer Musik- und Sängervereinigungen, sich in einen großen Musik- und Sangesbund mit Deutschland zusammenzuschließen.

— Wie der „Kurjer Poznanski" (Posener Kurier) mitteilt, wird auf Betreiben des Departements für Kunst und Kultur im Ministerium des ehemals preußischen Teilgebiets demnächst in Posen eine staatliche Musikakademie in Verbindung mit einer Musikschule und einer Schauspielschule gegründet und voraussichtlich am 1. Oktober eröffnet werden. Als Direktor der Anstalt ist Dr. Henryk Opienski gewonnen worden. Der Lehrkörper soll sich aus „Kräften ersten Ranges" zusammensetzen. (Was man in Polen so nennt . . .!)

* * *

Unsere Musikbeilage. Georg Jokl, als drittes von sieben Kindern eines Buchhalters im Jahre 1896 geboren, wendete sich frühzeitig der Musik zu, studierte in seiner Heimatstadt Wien an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Theorie bei Richard Stöhr, Hermann Grädener und Richard Heuberger, Klavier bei Georg v. Lalewicz, später Kompositionslehre bei Franz Schreker und nahm auch an dem I. Jahrgang des Kapellmeisterkurses unter Franz Schalk teil. Da kam der Krieg und er mußte auf zwei Jahre seine Studien unterbrechen, weil er trotz Konstatierung eines organischen Herzfehlers für den leichten Dienst tauglich befunden wurde. Im Jahre 1916 absolvierte Jokl an der genannten Anstalt die Klavierausbildung mit Auszeichnung und es wurde ihm bei seinem Austritte der Bösendorferflügel verliehen. Außer den früher erwähnten Lehrern verdankt er auch seinem Onkel, Prof. Alexander Manhart, wertvolle, weitestgehende Förderung. Georg Jokl komponierte zahlreiche Lieder, von denen ein großer Teil bereits in der Oeffentlichkeit gesungen wurde, so „Lied des Todes", „Lieber Regen", „Kinderlied", „Mailied", „Frau Nachtigall", „Spielmannslied", „Nach dem Tode", „Diogenes", „Lumpeliedche", ein Orchesterstück „Heldensang" (im Jahre 1914 in Königsberg i. Pr. aufgeführt), ferner „Marienbild" (Altstimme, Violine, Harfe und Orgel), „Zwei geistliche Lieder" (Bariton und Streichorchester), viele Klavierkompositionen („Fünf kleine Klavierstücke", „Rondo", „Andante", „Scherzo", „Variationen über ein eigenes Thema", „Drei Bilder" u. a.), außerdem ein „Wiegenlied" (Klavier und Violine), „Albumblatt", „Humoreske" (Klavier, Violine und Cello). Der junge Komponist, den wir unsern Lesern bereits früher vorgestellt haben, ist auch als Klavierspieler erfolgreich an die Oeffentlichkeit getreten. — Otto Siegel, Komponist des „ausklingenden Walzers", ist ein Grazer und Schüler von Rod. v. Mojsisovics. Während Jokls Sarabande dem Spieler ohne weiteres eingeht (was ihren Wert aber keineswegs etwa beeinträchtigt; vielleicht werden gegen die Dur-Harmonik des Schlußtaktes Einwendungen erhoben?), bietet Siegel einige harmonische Nüsse zum Knacken. Man möge nicht ihretwegen das ganze sicherlich nicht uninteressante Stück verwerfen, das harmonisch scheinbar Rätselhafte sorgsam prüfen und bedenken, daß die Ausführung derartiger Kompositionen viel Klangsinn vom Spieler fordert.

Schluß des Blattes am 8. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 29. Juli, des nächsten Heftes am 19. August.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Bücher.

v. Waltershausen, H. W.: Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen. 1. Die Zauberflöte, 2. Das Siegfried-Idyll, 3. Der Freischütz. Geheftet je 5 Mk., geb. 7.50 Mk. H. Bruckmann, München.

Van den Borren: Orlande de Lassus. Alcan, Paris.

Erlemann, Gust.: Das neue Einheitsgesangbuch. Bantus-Verlag, Trier.

Koch, Fr. E.: Der Aufbau der Kadenz. Kahnt, Leipzig.

Meyer, Wilh.: Charakterbilder großer Tonmeister: Bach, Händel, Haydn, Mozart. 1. Bd. 5.50 Mk. Velhagen & Klasing, Bielefeld.

— Charakterbilder großer Tonmeister: Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Rossini, Schumann, C. M v. Weber. 2. Bd. 5.50 Mk. Ebenda.

Volkmann, Hans: Emanuel d'Astorga. 2. Bd. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Lange, Fritz: Joseph Lanner und Johann Strauß. Ebenda.

Landormy, Paul: Brahms. 4.90 Franken. Alcan, Paris.

Christ-Iselin, W.: Zur Frage des Cremoneser Geigenlackes. Frobenius, Basel.

Sachs, Kurt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wolf, Joh.: Handbuch der Notationskunde, I. und II. Teil. Ebenda.

Decsey, Ernst: Bruckner. Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig.

Martin Frey's

Kinder-Lieder

und anderes.

An Liedes Hand ins Kinderland. Vier neue Kinderlieder. Op. 51. Edition Breitkopf Nr. 1071 . . . . Mk. 1.—

Bunter Reigen für unsere Kleinsten. Ganz leichte Kinderlieder. Op. 61. Edition Breitkopf Nr. 5048 . . . . „ 1.20

Hänslein, willst du tanzen? Sechs Tanz- und Reigenlieder. Op. 66. Edition Breitkopf Nr. 5146 . . . . netto „ 1.—

Schnurrige Geschichten. Fünf Lieder. Op. 65. Edition Breitkopf Nr. 5139 . . . . netto „ 1.—

Vier lustige Liedlein für unsere Kleinen. Op. 58. Edition Breitkopf Nr. 5065 . . . . „ 1.—

Zum Tanze herbei! Drei Tanzlieder für Mädchen. Op. 54. Edition Breitkopf Nr. 5041 . . . . „ 1.—

Wanderskizzen. Vortragsstücke für die Jugend für Klavier. Op. 23. Edition Breitkopf Nr. 3702 . . . . „ 1.20

Traugesang. „Ich bin dein und du bist mein" für Sopran und Tenor mit Klavier oder Orgel. Op. 55. . . . . „ 1.—

Die Preise erhöhen sich um die üblichen Teuerungszuschläge.

Verlag **Breitkopf & Härtel, Leipzig**-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 22

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.20. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Die Verwirrung der Begriffe.

Von Dr. Anton Reichel (Wien).

Auf allen Gebieten der Kunst stößt man heute in merklich zunehmendem Maße auf Anschauungen, die für die kulturelle Zukunft unseres Volkes verhängnisvoll werden können, weil sie in allen Dingen ein „Unbedingtes", „Letztes" zu suchen trachten, wo eben nun einmal nur der Bezug auf den Menschen das Maß abgeben kann. Für den Menschen ist der Mensch das Maß aller Dinge: Wer das leugnet, droht *Alles* um eines Phantomes willen aufs Spiel zu setzen.

Von diesem Gesichtspunkte aus soll der Aufsatz „*Kontrapunkt oder Polyphonie*" von Alexander Jemnitz, im 18. Heft der Neuen Musik-Zeitung nicht unwidersprochen bleiben; denn gerade deshalb, weil der Verfasser über bedeutende Kenntnisse verfügt, und einzelne sehr interessante Bemerkungen zur Entwicklung der Musik beibringt, scheint es mir um so angebrachter, im Prinzip Stellung zu nehmen.

Jemnitz rüttelt letzten Endes wie F. Busoni an allen Voraussetzungen der modernen Musik, die in vielhundertjähriger Arbeit von Generationen aufgebaut wurden und läßt schließlich nur mehr den *Ton* gelten. Die Berufung auf die Natur scheint mir ganz unrichtig. Die Natur ist an sich doch nichts; sie wird erst etwas, insoferne *wir* von ihr Kenntnis nehmen und Kunst ist doch immer eine „*Ueberwindung der Natur*". So ist auch der Ton ein Nichts. Er existiert erst, insoferne die schwingende Materie von *unserem Ohre* als Ton wahrgenommen wird. Unser Ohr ordnete die Töne zu einer Reihe, die den einfachsten Verhältnissen der Schwingungszahlen entspricht. So kamen wir Abendländer zu einer *Tonleiter*, die allen anderen zufälligen Gebilden der Art weit überlegen ist. Da *wir* — beziehungsweise unsere Vorfahren — nicht von den Schwingungszahlen ausgegangen sind, sondern vom lebendigen Eindruck unseres Gehöres, so kann man daraus wohl schließen, daß das abendländische Ohr dem orientalischen überlegen ist; ein Umstand, der durch die Geschichte der Musik auch erhärtet wird. Natürlich war der Weg ein weiter und beschwerlicher — aber, und das ist das Entscheidende: von uns Abendländern wurde er zurückgelegt!

Nun mit Bezug auf die Unfehlbarkeit der Natur behaupten wollen, der Ton sei Alles und Jeder habe das Recht, sich *seine Tonleiter* zurechtzulegen, heißt einfach *logisch Gewordenes zerstören* und an dessen Stelle die ungebundene *Willkür* setzen.

Mir scheint gerade die Erfindung der abendländischen Tonleiter in ihrer Beschränkung und Gebundenheit als etwas so unerhört Großartiges, daß ich dem nichts Gleichwertiges gegenüberzustellen wagte.

Wer will bestreiten, daß gar Manches, das geworden ist, auch wert ist, daß es wieder zugrunde gehe — es heißt aber doch das Kind mit dem Bade ausgießen, wenn man die Ergebnisse einer langen Entwicklungsreihe, die den Genialsten unserer Köpfe Möglichkeiten schuf zu ungeahnten Werken, deshalb über Bord werfen möchte, weil ihnen ein unvermeidlicher Erdenrest anhaftet. Man will auf alle unerhörten Möglichkeiten, die die Temperierung bietet, verzichten, weil die Reinheit darunter leidet. Man bedenke: auch die Reinheit ist ein relativer Begriff. Ein indischer Musiker mit seinen ungezählten Teiltönen wird die reinste aller abendländischen Quinten unrein finden!

Gewiß ist der Verlust der Reinheit der Intervalle zu beklagen; es fragt sich nur, ob da nicht der *Gewinn* im Vergleiche zum Verlust ein so überwältigender ist, daß man ihn gerne in Kauf nehmen wird. Wir müssen uns des Wahnes, daß es etwas Absolutes in menschlichen Dingen gebe, entschlagen.

Es ist im Wesen des Begriffes der Kultur gelegen, daß wir Konventionen gelten lassen — es ist die einzige Möglichkeit des Weiterbaues von Generation zu Generation. Wo stünden wir heute, wenn jede Generation genötigt gewesen wäre, von vorne neu zu beginnen? Auch die Sprache ist nur eine Konvention: sie bedeutet nur dem etwas, der mit denselben Lautverbindungen gleiche Begriffe verbindet. Wollen wir aber alle Konvention verpönen, so landen wir unversehens bei den Wilden, die die Tierheit noch ins Antlitz geschrieben tragen. Und selbst bei diesen Primitiven finden wir das Bewußtsein davon, daß eine Generation auf dem Rücken ihrer vorangegangenen ruht, sehr lebhaft ausgebildet. Die Schnitzarbeiten (Totemsäulen), z. B. der Haidaindianer, sind dafür als charakteristisches Beispiel zu nennen.

Nein, auf diesem Wege gibt es keine Regeneration der abendländischen Kunst; mit diesem intellektuellen Bolschewismus werden nur die Köpfe der immer zur Hyperkritik aufgelegten Jugend verwirrt.

Gewiß wird man gerne zugestehen, daß innerhalb einer so alten und reichen, hochentwickelten Kultur, wie wir sie besitzen, es schwerer ist, Wege zu finden, auf denen wirklich *Neues* an den Tag gebracht werden kann. Ja, scheint es zuweilen doch, als seien bereits alle Möglichkeiten erschöpft! Da redet sich mancher ein, unsere Systeme seien schuld daran: Weg mit allem dem, was unsere Vorgänger Großes geschaffen, denn es hindert uns originell zu sein. Lieber stammeln wie ein Primitiver, als im Vollbesitz aller Technik Unbedeutendes sagen!

Es sei nicht geleugnet, unsere jungen Künstler haben es schwer. Ich möchte nur bezweifeln, daß es für mittelmäßige Begabungen vor hundert oder dreihundert Jahren, als Bach, Beethoven, Wagner und Bruckner noch nicht so Bedeutendes vorweggenommen hatten, leichter war, als heute?

Eine Tatsache ist jedenfalls unumstößlich, daß von Zeit zu Zeit Genies das Licht der Welt erblickten, die Ungeahntes und unerhört Neues zu verkünden hatten, und daß jedes von ihnen auf der Basis seines Vorgängers stand; ja durch frühreife Beherrschung der Ausdrucksmittel seine Zeitgenossen in Staunen versetzte und aus diesem festen Besitze die neuen Ausdrucksmittel gebar, die sein ihm eigener, neuer Inhalt erforderte.

Wenn heute ein junger Musiker mit dem vorhandenen Rüstzeug seiner Kunst nichts Originelles zu sagen weiß, beweist dies lediglich, daß er ein Pfuscher ist, nicht aber, daß das Rüstzeug nichts taugt.

Drum: Hand weg von unserer hohen Kunst! Das Genie wird auch heute noch, trotz allem „Regelkram", die ihm gemäßen Ausdrucksmittel finden und Persönliches mitzuteilen vermögen.

Noch immer gilt der Satz: Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit!

Das Ende des deutschen Tondramas.

Von Emil Petschnig (Wien).

Eine kürzlich erschienene, „Franz Schreker" betitelte Studie Paul Bekkers und Auslassungen des ersteren selbst in einer hiesigen Zeitschrift, seine musikdramatische Idee betreffend, veranlassen mich zu folgenden Zeilen, die ein dringender Warnruf sein möchten an alle — und das sind hoffentlich viele! —, denen an der Erhaltung deutscher Wesensart in der Musik als der ihr adäquatesten Kunst noch etwas gelegen ist.

Ich lasse dem Schaffenden den Vortritt, da man von ihm wohl den bündigsten Aufschluß über seine Absichten erwarten darf, welchen er mit den eigentlich schon alles erklärenden Sätzen beginnt: „Meine musikdramatische Idee? Ich habe eigentlich keine. Ich arbeite planlos. Was mir einfällt, ist da." Also der Herr gibt's ihm im Schlafe, hingegen Dichter, Opernkomponisten, Aesthetiker usw. schon Bände über diese bedeutendste, aber auch schwierigste, komplizierteste, daher am meisten von ihren Bedingnissen sich genaue Rechenschaft gebende Ueberlegung erheischende Form verfaßt haben. Rich. Wagner hat seine zahlreichen hierhergehörigen Schriften bekanntlich nicht zum Privatvergnügen, vielmehr sich und anderen zur Klärung und Belehrung geschrieben, doch keiner der in diese Angelegenheit hineinschwätzenden Skribenten hat sie studiert; Liszts tiefgründige Aeußerungen über diesen Gegenstand sind und bleiben ebenso unbeachtet als C. M. v. Webers oder gar Glucks, dieses ersten Erretters des Tondramas aus den Fluten eines uferlosen Musizierens, gewiß maßgebliche Meinungen darüber, von den Erwägungen gar nicht zu reden, die die florentinischen Begründer der Oper um 1600 diesbezüglich anstellten. Auch Mozart, Verdi, sicherlich Berufene, haben desgleichen getan und wenigstens in Briefen sich ob des Ergebnisses ihrer Untersuchungen ausgesprochen.

Allein, hören wir Schreker fortsetzen: „Nur — komme ich von der Musik her. Meine Einfälle haben wenig Literarisches. Geheimnisvoll Seelisches ringt nach musikalischem Ausdruck. Um diesen rankt sich eine äußere Handlung, die unwillkürlich schon in ihrer Entstehung musikalische Form und Gliederung in sich trägt. Mit der Vollendung der Dichtung steht in großen Umrissen der musikalische Bau des Werkes vor mir." Schön! Nur sind dies seit R. Wagner, der genau dasselbe nicht bloß ausgesprochen, sondern auch in gewaltigen, neue Bahnen beschreitenden Taten umsetzte, Binsenwahrheiten geworden, mit denen sich heute schon jeder Kontrapunktschüler ein Ansehen geben will. Von musikalischer Form und Gliederung, wie sie sogar im „Tristan" häufig zu finden, der „Meistersinger" da gar nicht zu gedenken, habe ich bisnun in Schrekers Stücken kaum etwas entdeckt, und wenn sich das „Geheimnisvoll-Seelische" bei ihm bloß in stundenlangem Dissonanzengewirre auszusprechen vermag, ist die Vermutung einer abnorm pathologischen Psyche wohl erlaubt, ja gerechtfertigt. Auch Rich. Wagner hatte Tiefstinnerliches, zumeist aus eigenem Erleben Geschöpftes zu verkünden, doch gestaltete sich dies zu prägnanten Motiven, zu fröhlichen, leidenschaftlichen oder ergreifenden Melodien, gegen welche die bemitleidenswerte Dürftigkeit der Schrekerschen Thematik grell absticht. Eine Armut der Erfindung, die mir, seinem einstigen Mitschüler in der Kompositionsklasse Rob. Fuchs' am ehemaligen Wiener Konservatorium, schon vor zwanzig Jahren nicht entging, und die er seither durch Aneignung allerlei Straußischer, Debussyscher, auch Puccinischer Wendungen, mittelst der scharfen Beizen jeglicher harmonischer und pseudo-polyphoner Akrobatik krampfhaft zu verdecken bemüht ist.

Ebenfalls offene Türen rennt Schreker mit der Bemerkung ein: „er erstrebe die Oper oder das Musikdrama in Reinkultur, die Ueberbrückung des leidigen Zwiespalts, der das Problematische der Kunstform ‚Oper' überhaupt ausmacht; er wolle die Dichtung in eine Sphäre rücken, die die Musik braucht." Ja, hat denn Wagner dies nicht auch gewollt und dank seines Riesengenies, seines instinktiv starken dramatischen Empfindens, das sogar der selbstgeschaffenen Hindernisse spottete, auch zum Teil erreicht? Vor welchem Ziele alle seine Nachtreter freilich am halben Wege liegen blieben, bleiben mußten, denn es ist wider die natürliche Ordnung, daß das einen festen Bau erfordernde Drama (wodurch es durchaus nicht immer zu übler „Theatralik" werden muß) seine Richtlinien vom flüchtigen Elemente des Tones empfange. Dies und ein Vielzuviel an Musik, das lebhaft an die neapolitanische Schule gemahnt, die in der Oper ebenfalls die Ton- der Dichtkunst überordnete, ist neuerdings der Hauptfehler in diesem Genre, und Schreker empfindet ihn selbst, wenn er zugesteht, daß, „wer meine Dichtungen liest, zuweilen jene Klarheit vermissen wird, die das Wesen oder die Wirkung des ‚guten Theaterstücks' begründet". Aber das Drama ist nun einmal da, von der Bühne herab und nicht nur daheim vor'm Klavierauszug zu packen. Auch Wagners Längen werden bei der Aufführung nicht unterhaltlicher, selbst wenn man vorher, wie Schreker in Bescheidenheit auch für seine Arbeiten fordert, „die Dichtung in Verbindung mit den motivischen und thematischen musikalischen Beziehungen auf sich wirken ließ". Ich möchte übrigens denjenigen kennen, der — wenn er nicht gerade ein Klangmasochist ist — Verlangen trüge, in Schrekers Opern bei deren vorhin gekennzeichneten Eigenschaften sich oft und mit Behagen zu vertiefen. Da müßte wahrhaftig erst eine andere Zeit heraufkommen, „in der", wie er schwärmt, „uns die Sprache der Töne verständlicher sein wird als die des gesprochenen Wortes," d. h. gottlob nie!

Weiters lehnt Schreker theoretisch mehr oder weniger die Leitmotivtechnik Wagners ab; ich sehe aber nicht, daß er in der Praxis sie vermieden hätte, erscheint sie auch nicht mit der eisernen Konsequenz jenes Meisters durchgeführt. Denn „Gefühle sind wandelbar". Und „welche Kunst aber wäre befähigter, dies geheimnisvolle Werden, dieses Sich-Wandeln von unter dem Unterbewußtsein schlummernden triebhaften Einflüssen vollkommener zum Ausdruck zu bringen als etwa die Musik? Motive werden zu Themen, Themen weiten sich zum musikalischen Klangbau. Klänge — welch arg mißbrauchtes, vielgeschmähtes Wort! Nur ein Klang — nur Klänge! Wüßten die Nörgler, welche Ausdrucksmöglichkeiten, welch unerhörten Stimmungszauber ein Klang, ein Akkord in sich bergen kann!" Nun, mir Nörgelndem ist dies keineswegs unbekannt, müßte ich doch sonst zufällig oder geflissentlich die ganze deutsche romantische Tonkunst, d. i. eine hundertjährige Entwicklung und noch anderes, z. B. Berlioz, übersehen haben. Nur meine ich, daß von Schubert angefangen alle in diesen Klängen auch etwas zu sagen hatten, daß ihnen der Klang als solcher bloß Materie war, die erst beseelt, geformt werden mußte, während unsere Einfalls-baren Neutöner, aus der Not eine Tugend machend, sich schon mit dem Stofflichen der Tonwelt zufrieden geben, auch hierin echteste Söhne des nun hoffentlich zu Ende gehenden, jeder höheren Idee entbehrenden, nüchternen, nur auf Geldgewinn und handgreifliche Genüsse erpichten materialistischen Zeitalters. Musikhistorisch genommen ist diese Lust am bloßen Klange sogar als atavistischer Rückfall in ein von der kaukasischen Rasse längst überwundenes Werdestadium unserer Kunst zu bewerten, wie man es heute noch auf den Sundainseln, bei den Negerstämmen Afrikas, finden kann, da die „Musik" auch

nur ein undeutliches Summen, wenn nicht gar bloß Geräusch ist.

„Der *reine* Klang ohne jede motivische Beigabe ist, *mit Vorsicht gebraucht*, eines der wesentlichsten musikdramatischen Ausdrucksmittel, ein Stimmungsbehelf ohnegleichen. ..." Hier liegt Schrekers verhängnisvolle Verwechslung von Stimmung mit musikdramatischen Ausdrucksmitteln, denn es gibt kein wirklich musik*dramatisches* Werk, das nur aus Stimmungen bestünde. Diese schon das Wort Drama (Handlung) negierende Auffassung Schrekers entspringt wahrscheinlich einer physiologischen Eigenart seines Gehörorgans, die seine Begabung jedoch höchst einseitig, ja ausschließlich beherrscht, so daß für das eigentliche Wesen der Musik, welches — wie schon gesagt — nach Zeugnis aller Meister des dramatischen Stils zwecks Ausdruck der verschiedenen Gefühle, Passionen, Stimmungen noch immer vor allem im Rhythmischen, Harmonischen und Melodischen lag, kaum etwas übrigbleibt. Notabene ist auch dieser sein Klangsinn nicht besonders reich an Farben und Schattierungen, beruht doch der Hauptwitz der Schrekerschen Orchesterpalette hauptsächlich auf dem Gebrauch vielfach geteilter Streicher, von Figurationen der Holzbläser sowie übertriebener Anwendung der Harfen und Celesta, welche Kombination, heraufbeschworen von oder vielmehr inspirierend zu Textstellen wie die folgende aus „Der Schatzgräber", III. Akt: „Geheimnisvoll kündet die Nacht sich an. Es geht ein Schauer von glücksbangen Lauten einher, gleich wallenden Nebelschleiern. Es klingt wie Gesang, wie raunende Chöre, herübertönend von fernen Inseln, seligen Stätten unirdischen Glückes" — dergleichen Süßlichkeiten sich in seinen Büchern unzählige finden —, durch ihre fast auf jeder zweiten, dritten Seite erfolgende stereotype Wiederkehr überaus rasch abstumpft, langweilt, selbst Uebelbefinden hervorruft.

Wenn Schreker schließlich für sich in Anspruch nimmt, „volle Verdeutlichung der Beziehungen der Musik zum Drama durch Vereinfachung des Stils, durch Plastik des Ausdrucks in Wort und Ton ... unter weitgehender Heranziehung des malerischen Elementes zu erstreben" oder von der „Entmaterialisierung des Orchesters" spricht und „der dicken Instrumentation keineswegs das Wort reden will", so ist dies wohl nur aus einem frommen Selbstbetrug zu verstehen, angesichts seiner vierzig- und mehrsystemigen Partituren, gegen welche diejenigen Wagners das reine Kinderspiel sind. Aber mit solchem Aufwand an Mitteln oder durch von Takt zu Takt wechselndem Rhythmus (z. B. 6/8, C, 8/4, C, 3/4, 5/4, 6/8, 3/2, 2/4, C, 2/4, 3/4, — 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 3/8, 3/4, 2/8, C, 12/8, 9/8 — 6/8, 3/4, C, 6/8, 3/8, 5/8, 6/8, 5/8, 6/8, 2/4, 6/8, 7/8, 3/4) und ähnliche, nur auf den Augenschein berechnete Mätzchen sucht er zu verblüffen und leider werden der dafür empfänglichen Kapellmeister in Deutschland immer mehr, denen alles Tönende nur durch den Verstand, nicht gefühlsmäßig begreiflich werden zu können scheint, daher sie einzig recht komplizierte Notenbilder reizen, die zudem ihrer Hauptleidenschaft, dem Orchester möglichst seltsame Klänge zu entlocken, Nahrung geben. Sie, denen das eigentlich Dramatische, weil wesensfremd, Hekuba ist, tragen außerordentlich viel Schuld daran, daß der moderne Opernbetrieb so unfruchtbar ist und dem Kunsthunger des Publikums immer nur Steine statt Brot bietet.

Es ist zweifellos, daß auf Schrekers Schaffen die Eindrücke seiner Jugend, welche der auf Monaco Geborene von der berückenden, zu Lebensfreude und Genuß auffordernden Naturschönheit der Riviera empfing, einen bestimmenden Einfluß ausübten, wie sich nicht nur in der Freude an wohllautenden Wortfolgen seiner Dichtungen, sondern auch in deren stets ein psychologisches Problem behandelnden frei erfundenen Stoffen selbst, denen gerechterweise Eigenart, vielleicht sogar seine bedeutendste, nicht abzusprechen ist, deutlich verrät. Seine großangelegten Festszenen, darin sich das Renaissancemenschentum — wenigstens wie Nietzsche es sah — tummelt, sind besonders ins Auge fallende Zeugnisse dafür. Wenn aber schon südliche Pracht und Glut der Empfindung geschildert werden soll, ein in unseren kälteren Zonen immer auf regste und dankbarste Anteilnahme rechnen dürfendes Beginnen, hätte auch das andere hierhergehörige Wort des genannten Denkers von der höchsten Notwendigkeit, die Musik zu mediterraneisieren, Beachtung finden, hätte Italien, das Land des Belcanto, auch in der Führung der Gesangs- und Orchesterstimmen lebendig werden müssen, wie es etwa unter Verdis Händen in Aida, unter denen Puccinis im 1. „Butterfly"-Akte geschehen ist, und nicht durch kakophone Orgien, welche den ihr zugrundegelegten Poesien oftmals schnurstracks zuwider laufen. So sind, um nur einen einzigen Fall herauszuheben, die Worte („Die Gezeichneten", II. Aufzug) „herrliche unterirdische Räume, eigens geschaffen zu Liebesfesten ..." begleitet von krassen Dissonanzen, wobei es dem Autor überlassen bleiben muß, zu erklären, wie er letztere mit ersteren in ein logisches Verhältnis bringen will.

Man wird aus Schrekers Ansichten und Vorlieben bereits erkannt haben, daß er Romantiker durch und durch ist, zumindest nach der kompositorischen Seite hin, darin aber eine ausgesprochene Verfallserscheinung, denn sein Stil bedeutet eine Atomisierung der Tonkunst, einen Auflösungsprozeß in ihre einzelnen Bestandteile, ein Konglomerat vor allem von Farbenpünktchen, kurz: Impressionismus, der, wie in den bildenden Künsten und in der neufranzösischen Musik bereits geschehen, auch bei uns endlich zum alten Eisen geworfen zu werden verdiente, ist er doch im Tondrama denkbar fehlst am Ort, wo es auf große Linien, zusammenfassende Tonkomplexe und nicht auf ein Mosaik sich gegenseitig jagender und beeinträchtigender Klangbilder ankommt. Von jeher war Maß und Ordnung, die Stilisierung des Naturgegebenen der unerschütterliche Grundzug aller echten Kunst.

Unverständlich darum nach alledem, wie es Paul Bekker, dem feinsinnigen Beethoven-Biographen und verdienstvollen Verfasser des „Deutschen Musiklebens" in der eingangs zitierten Broschüre beifallen konnte, denselben als denjenigen hinzustellen, „der als erster nach Wagner wieder musikalisch und dramatisch vollblütige Opern geschaffen hat, und der seiner Begabung nach berufen scheint, einen neuen, selbständigen Operntypus heraufzuführen". Bekkers Ausführungen mag man gelten lassen, soweit sie die Aufdeckung der — ausschließlich auf dem Phänomen des Klanges beruhenden, daher sich voraussichtlich bald erschöpfenden — ästhetischen Quellen und der philosophischen Tendenz des Schrekerschen Produzierens betreffen, die bezeichnenderweise vier Fünftel der Schrift einnehmen, während dem musikalischen, also sicherlich keinem nebensächlichen Teile des Tondramas nicht viel mehr als zehn Seiten gewidmet sind. Aber die Parallele mit dem Bayreuther Meister hinkt im entscheidenden Punkte bereits in ihren Anfängen, denn letzterer stellte allzeit das *Drama als zeugendes Moment* voran (wie seine Jugendversuche, später Friedrich Rotbart, Jesus von Nazareth, Eine Kapitulation einwandfrei dartun; auch das alle seine Werke durchziehende Erlösungsmotiv ist eine durchaus poetische Idee), wenn es auch später *aus dem Geiste der Musik* geboren ward. Daher trug er fast immer den Erfordernissen der Bühne durch infolge kontrastreichen Gegenspiels sich klar und entschieden aufbauende Handlungen Rechnung, indes Schreker nur von der Tonkunst, ja sogar bloß von einem einzigen Faktor desselben, dem Klange, herkommen will, welches Prinzip, wie schon oben vermerkt, untauglich ist zu dramatischer Gestaltung, infolgedessen in der Dichtung einen dunklen Symbolismus und im Musikalischen eben mangels deren scharfer Umrisse ein rückgratloses, zerfahrenes Gebilde hervorruft. Wenn auch Bekker in Bestätigung meiner selbständigen Einwendungen notgedrungen Schrekern in letzter Beziehung „überwiegend lyrische Gestaltungskraft", „eine deutliche Reaktion gegen den auch im stärksten Farbenrausche streng konturell empfindenden Wagner", „das Verlangen nach Auflösung in den farbigen Schimmer des körperlosen Luftbildes" nachsagen muß, ist dies doch das strikteste Gegenteil eines urwüchsigen tondramatischen Talents! Darüber täuscht auch ein Wortschwall betreffs der seinem Helden zuliebe eigens erklügelten „szenischen Melodie" (!!), „die nicht der darstellerischen Gebärde nachläuft,

noch sich am Worte nährt" (!), „deren lyrische Zartheit und Süße den Vergleich mit den melodisch reichsten Erzeugnissen der Musizier-Oper nicht zu scheuen braucht, sondern selbst den erfolgreichsten Werken dieser Art überlegen ist", schwerlich hinweg. Ich möchte übrigens den Verfasser dieses Hymnus dringend bitten, mir die Weisen, die ihn dazu begeisterten, genau anzugeben; bisher bin ich ihnen nicht begegnet. Möglich, daß meine Ansprüche allzuhohe sind, sagt doch ein plattdeutscher Spruch: Wat dem einen sin Uhl, is dem annern sin Nachtigal.

Die Einsicht schließlich, daß „eine zukunftsvolle Erneuerung des musikdramatischen Stils nur auf dem Wege möglich ist, daß das alte Kulturgut der Oper mit dem neuen des Wagnerschen Tondramas verschmolzen wird", ist mir schon längst vertraut, und kämpfe ich für sie bereits an die zehn Jahre theoretisch wie praktisch; letzteres in drei Werken, denen schon viele zuständigste Beurteiler besonders Klarheit der Form, großen dramatischen Zug und blühende gesangsmelodische Erfindung zuerkannten, ja, die sie geradezu als die erwartete Befreiung vom Elende der doktrinären Moderne bezeichneten.

So fällt denn das so künstlich aufgebaute Kartenhaus des Vergleichs mit Wagner eben in seinen Hauptstützen rasch in sich zusammen, und die paar oberflächlichen Aehnlichkeiten in Sprache und Orchesterwirkungen — fehlt leider, nochmals sei's betont, nur das geistige Band zwingender musikalischer Eingebung und Architektonik — namentlich mit „Tristan" tun's da wahrlich nicht, um diese Blasphemie zu rechtfertigen. Leider besitzen, wie sich's hier zeigt, selbst Musikschriftsteller und Kritiker vom Range eines P. Bekker, die doch über Cliquenstandpunkte erhaben sein und bedenken sollten, daß ihr Ausspruch besondere Tragweite hat, nicht immer das nötige Verantwortlichkeitsgefühl, um vor der Prägung und In-die-Welt-Setzung von Schlagworten so gefährlicher, für die gesamte deutsche Tonkunst einfach verhängnisvoller, weil irreführender Art wie das in Rede stehende zurückzuschrecken. Es scheint tatsächlich, daß bei der babylonischen Begriffsverwirrung, die schon geraume Zeit bei uns in ästhetischen Fragen herrscht, nichts mehr zu absurd ist, um ausgesprochen, von der Herde geglaubt und gedankenlos nachgeplappert zu werden.

Oder sollte da eine Infizierung durch dekadente Anschauungen vorliegen, welche das Frankfurter Opernhaus mehr und mehr verseuchen, die Zweiganstalt der artistischen Garküche, darin seit Jahren am Ruhme Schrekers gebraut wird, und deren Hauptsitz in Wien zu suchen ist? Es gibt daselbst Leute, die sagen, daß dieser Mann mit allen Mitteln „gemacht" werden muß, was denn nun bei den „Gezeichneten" auch ausgiebig besorgt wird, Leute, die nach Geschmack und Stil das Prototyp des „sekundären" (d. h. alles bloß aus zweiter Hand, nicht aus eigenem tiefsten Empfinden und Gestalten ableitenden) Geistes sind, wie Artur Trebitsch die Denk- und Gefühlsweise nennt, welche in den jüngsten Jahrzehnten die „moderne" Literatur und Musik namhaft beeinflußte und der letzteren hervorstechendste Merkmale sind, „die so naheliegende Gabe, im Tonbereiche fingerfertig und instrumentationskundig zu schalten, ohne von der inneren Vision, der erlebten Melodie, den eindeutigen Kommandoruf vernommen zu haben. Kalter, klügelnder Kunstverstand vermag denn so auch hier die glühendsten, leidenschaftelnden Tonwellen über den gefoppten Hörer zu ergießen, der ja, vielleicht selber unecht, allüberall von ähnlicher „gemachter Kunst" umgeben ist und, voll gemachter Freude an aller Kunst, dieser Aftermusik so sehr entgegenkommt oder, hereinfällt!" Besäße man gemeinhin ein besseres Gedächtnis, würde man nicht so rasch die grenzenlose Blamage vergessen haben, die Schreker und mit ihm seine Förderer gelegentlich der hiesigen Uraufführung des „Spielwerks" erfuhr. Ich, dem bei einem Besuche des Komponisten etliche Wochen vor der Premiere kaum fünf Minuten Einblick in dessen Partitur vergönnt, und vom Texte nichts weiter bekannt war, als daß er „mystisch" sei, sagte sofort den sicheren Durchfall voraus. Die Universal-Edition jedoch nahm dies Stück in Verlag und druckte es sogar auf Büttenpapier! Woraus zu ersehen ist, welch' mächtiger Gönnerschaft — u. a. in der Person der Prinzessin Alexandrine v. Windischgrätz — sich Schreker erfreuen durfte und darf, die aber in keinerlei Verhältnis zu seinen tatsächlichen Leistungen steht.

Welche Vorstellung müssen angesichts derselben spätere Generationen von unserer Geistes- und Gemütsverfassung sich machen, wenn sie solch ein dem Gehörsinne nie eine Erholungspause gewährendes, daher ihn ehestens abtötendes, neurasthenisch rastloses Hinauf und Hinunter inhaltsloser Phrasen, solch sich Drängen und Stoßen desperatester Akkorde, diese ganze verzweiflungsvolle innere Zerrissenheit der Ohnmacht als vollendeten Ausdruck heutiger Zeit preisen und „schön" finden hört! Sind denn unsere Operninstitute neumodische Folterkammern für ihre Angestellten und Besucher? Bringen Sänger und Musiker nicht endlich einmal die Courage auf, sich solchen, bloß von den Machenschaften eines kleinen Kreises ausgehenden, peinigenden und vorzeitig wie nutzlos aufreibenden Zumutungen gegenüber aufzulehnen, diesen Terror durch passive Resistenz oder Streik tatkräftig zu brechen statt nur fortwährend ingrimmig die Faust im Sacke zu ballen?

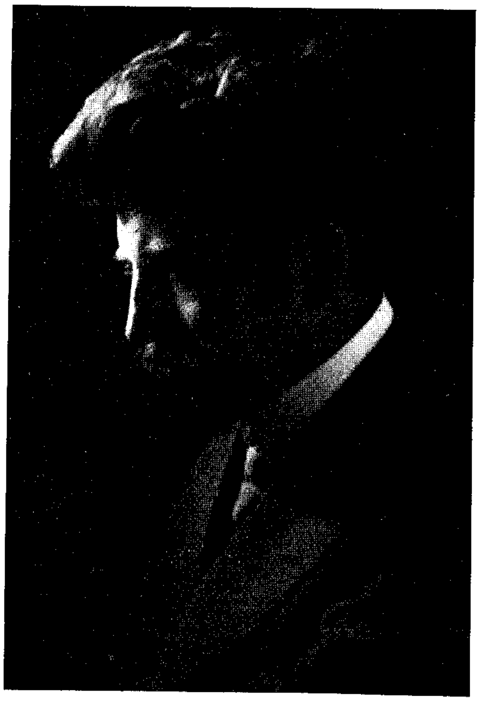
Der Größtteil der Zuhörerschaft will ohnehin von derartigen Erzeugnissen nichts wissen; man ist satt der darin sich bloßstellenden „Dürre und Oede der Geister und Herzen", will in der Musik wieder den Himmel blauen sehen, den Wald rauschen, die Quellen rieseln hören, will wieder eine gesunde Erotik an Stelle unnatürlicher Lüsternheit, die bei körperlich und seelisch defekten Menschen freilich auf verständnisvollstes Gefallen zählen darf. Wir erstreben wieder intimere Wirkungen der Kunst, und die Entwicklung drängt von selbst auf diesen Umschwung hin, nicht allein aus nationalökonomischen Gründen, sondern namentlich deshalb, weil die Mittel selbst des reichstbesetzten Orchesters sich schließlich erschöpfen, wie „Die Frau ohne Schatten" dartut, die punkto instrumentaler Effekte auch nichts mehr zu bringen vermochte, das nicht bereits in den voraufgegangenen symphonischen und dramatischen Arbeiten R. Strauß', dieses spezifischen Meisters im Auffinden von solchen, versucht und erprobt wurde. Freilich müssen dazu die verschiedenen mehr oder weniger langen Ohren erst wieder von der schon weit vorgeschrittenen Dissonanzentaubheit geheilt, von den brutalen Wirkungen einigermaßen entwöhnt werden, damit man sie so lange traktiert hat, daß jeder andere, minder aufdringliche Gebrauch von Reizmitteln, der stets nur knapp das von Fall zu Fall Nötige heranzieht („In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister"), bereits „dilettantisch" gescholten werden darf. Welcher Gesundungsprozeß wohl kaum weniger Zeit beanspruchen dürfte als die seinerzeitige Umstellung der Gedanken- und Gefühlswelt vom seichten Melodiengeklingel eines Rossini, Bellini, Donizetti auf die schwere Tonsprache eines R. Wagner. Der Kampf zwischen Gluckisten und Piccinisten in neuer Auflage steht bereits vor der Tür, und es sollte mich freuen, wenn diese Zeilen das Signal zu seinem Beginne gäben, dessen endgültiger Ausgang, wie aus allem bisher Vorgebrachten erhellt, nicht zweifelhaft sein kann. Dann erst wird der Boden wieder bereitet sein für Genuß und gerechte Würdigung feiner, besaiteter, von wahrhaft musikdramatischen Talenten ausgehender Darbietungen, und zu wünschen wäre, daß die jetzigen und noch bevorstehenden materiellen Lebensnöte des deutschen Volkes diesen seelischen Regenerationsprozeß beschleunigten.

Wundern muß man sich aber, daß unsere Theaterverlags- und Vertriebsanstalten, die als Vermittler zwischen Erzeuger und Verbraucher sich eine bisher noch nicht dagewesene einflußreiche Stellung zu schaffen wußten, nicht besser die Zeit und ihre Bedürfnisse zu erkennen vermögen, daß sie noch immer ein kraftloses, entartetes Epigonentum unterstützen und blind und taub Symptomen gegenüberstehen, die wir Fernsichtigen und Feinhörigen, deren Zahl übrigens von Jahr zu Jahr, ja von Monat zu Monat anwächst, schon seit langem immer stärker, immer fordernder werdend empfinden und die all

die jetzige doppelt-national (was jede große Kunst ist: siehe bloß R. Wagner) und kunsthistorisch wurzellose Musiziererei verdrängen werden. Besagte Unternehmungen täten im eigensten materiellen Interesse gut, sich dieser Erscheinung fernerhin nicht zu verschließen, und insbesondere der Universal-Edition wünschte man, daß sie ihre Energie, ihre Rührigkeit, ihre Verbindungen usw. in den Dienst einer aussichtsreicheren Sache stellte als der trotz allen Aufwandes für die Dauer doch vergeblichen Propaganda von Schrekers schrecklichen Werken. Man braucht dabei nicht zu fürchten, etwa ein Genie zu übersehen, wo bestenfalls wohl eine unleugbar Großes und Besonderes wollende schwelgerische Phantasie, aber nur ein engumschriebenes, eher poetisches als musikalisches Vermögen festzustellen ist. Solche Einsicht schüfe ihr zum sicheren klingenden Erfolge auch noch den Ruhm, das deutsche Tondrama wieder auf ersprießlichere Pfade geführt und daselbst seine Entwicklung gefördert zu haben, hingegen sie im Falle der Unbelehrbarkeit mit Gewißheit darauf rechnen kann, daß ihr Lager sich mit den Jahren auswachsen werde zu einem ziemlichen Haufen so hoffnungsloser als kostspieliger — Makulatur.

August Schmid-Lindner.

Diese Zeilen gelten einem Künstler, den man vergeblich in der Reihe der gegenwärtigen glänzenden und berühmten Klaviervirtuosen suchen würde. August Schmid-Lindner hat seinen Platz nicht unter jenen viel reisenden Spielern, die in den Konzertsälen des In- und Auslandes durch Kraft und Größe der Technik, durch äußerlich bestechenden Glanz und andere suggestive Virtuoseneigenschaften Faszination bewirken, die Meister der Wirkung und des Erfolges sind. Zu diesen blendenden Eroberern der Konzertsäle und des Instrumentes selbst ist August Schmid-Lindner nicht zu zählen. Er gehört mehr zu den Stillen im Lande, die selbst die Mittel erlaubter Reklame verschmähen; die aber im Konzertsaal wie im Unterricht viel Gutes wirken und auf Grund ihrer eminenten Musikereigenschaften es nicht verdienten, zu bloßen Lokalzelebritäten zu verkümmern. Wert und Tiefe einer pianistischen Erscheinung können um so größer sein, je mehr sie den Normaltyp, den gewohnten Typ des Nur-Virtuosen überwunden hat. Die phänomenale Erscheinung Franz Liszts hat einen großen und glänzenden Stil des Klavierspiels manifestiert, den seine bedeutenden Schüler der nachgefolgten Generation übermittelt haben. Er ist heute noch in einigen berühmten Spielern voll lebendig. Aber es ist nicht zu leugnen, daß an die Stelle dieses kühnen und erobernden Stils trotz höchster Vervollkommnung der Technik eine intimere und innerlichere Art des Musizierens am Klavier getreten ist, die mehr der Intensität der musikalischen Empfindung und Durchdringung als der Extensität zustrebt. Einer feineren musikalischen, geistigen und spielerischen Kultur. August Schmid-Lindner ist ein Künstler dieser Richtung. —



August Schmid-Lindner.
(Phot. Traut, München.)

Am 15. Juli 1870 in Augsburg geboren, kam er zum Besuch der Lateinschule nach München. Er war 9 Jahre alt, als er auf vieles Drängen und Bitten von seinen Eltern ein Klavier erhielt. Er stürzte sich förmlich auf das Instrument und verschlang alles, was ihm an Musik unter die Hände kam. Lese- und Spielgewandtheit war in kurzer Zeit gewonnen. Zugleich stieg der Knabe in Stadt und Land auf alle Orgeln, die nicht verschlossen waren und erwarb sich autodidaktisch bald einige Sicherheit in der Behandlung von Orgeln. Daneben genoß er geregelten Unterricht im Klavierspiel und in der Theorie. Schon im Alter von 12 Jahren versah er an der Studienkirche in München den Organistendienst. Mit älteren Schülern des Gymnasiums verband er sich, bald das Klavier, bald das Violoncello spielend, zu fleißigen Kammermusikübungen, die ihm die frühzeitige Kenntnis der gesamten klassischen Literatur vermittelten. — In dieser Zeit wurde der Knabe Joseph Rheinberger vorgestellt, der das musikalische Talent des jungen August erkannte und bestimmte, daß er sich ganz der Kunst widme. Auf Anraten des Meisters trat er in die Münchner Kgl. Musikschule ein, um Klavier bei Bußmeyer, Orgel und Theorie bei Rheinberger zu studieren. Rheinberger übte starken künstlerischen Einfluß auf den heranwachsenden Musiker und wollte gern aus ihm einen Organisten machen. Nach vierjährigem Studium reiste August Schmid-Lindner nach Berlin, um sich um den Mendelssohn-Preis zu bewerben, den er auch unter 30 Bewerbern erhielt. 1890 absolvierte er in Klavierspiel, Harmonie, Kontrapunkt und Orgel die Akademie. Er wandte sich dann nach Leipzig, wo er die Bekanntschaft Reineckes machte und hörte auch die Konzerte unter Hans von Bülow in der Berliner Philharmonie. Bereits im Jahre 1893 wurde August Schmid-Lindner als Lehrer für Klavierspiel an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München angestellt. Es war eine Tätigkeit, die ihn freilich nicht vollkommen befriedigen konnte. Er schloß sich daher mit Freuden dem Benno-Walter-Quartett an, einer damals in München sehr angesehenen Kammermusikvereinigung und begab sich mit ihr auch auf Konzertreisen. Der Umgang mit Sophie Menter, von deren idealer Anschlagskunst er begeistert war, bildete August Schmid-Lindners Klavierspiel fördernd weiter. — Im Jahre 1903 begann er für die Klaviermusik Max Regers einzutreten, worüber sich keiner mehr wunderte als Reger selbst, dessen Klavierwerke bis dahin von den Pianisten hartnäckig unbeachtet geblieben waren. August Schmid-Lindner hatte mit der in jedem Betracht ganz ausgezeichneten Wiedergabe einer Anzahl von Klavierstücken aus Regers früher Schaffenszeit einen so großen Erfolg, daß man in der Tat nicht begreifen konnte, warum die Pianisten sich diese klavieristisch dankbaren und reizvollen Stücke konnten entgehen lassen. Reger war über den Erfolg so erfreut, daß er August Schmid-Lindner die Komposition eines größeren Variationenwerkes versprach. Reger hielt Wort: es entstanden die August Schmid-Lindner gewidmeten Bach-Variationen, deren Thema er von Schmid-Lindner zugeschickt erhalten hatte. Die beiden Künstler konzertierten öfter zusammen auf zwei Klavieren; insbesondere die Beethoven-Variationen Regers für zwei Klaviere haben sie oft zusammen vorgetragen. Ein Jahr vor dem Tode des Meisters erhielt August Schmid-Lindner von ihm den Auftrag, gemeinsam mit ihm die Bachischen Klavierwerke neu herauszugeben. Die Vollendung dieser Arbeit hat Max Reger nicht erlebt. Nicht die Herausgabe des Wohltemperierten Klavieres, dessen ersten Teil August Schmid-Lindner bereits vollendet hat. Für den gleichen Verlag (Schott) hat er auch eine Anzahl Lisztischer Werke neu herausgegeben.

Mit Alfred Stern begründete er den Münchner Bach-Verein, den er als Dirigent übernahm. August Schmid-Lindner erstrebte dabei etwas, das in München bis dahin weder üblich noch überhaupt versucht worden war: die stilgemäße Aufführung Bachischer Kantaten und Passionen mit kleinen Mitteln (Kammerchor, Kammerorchester). Die Matthäus-Passion führte er in der Kirche auf. Diese Aufführungen bewiesen nicht allein Schmid-Lindners eminente Musikereigenschaften, sie ermöglichten auch Wirkungen von einer Klarheit und Deutlichkeit des Aus-

drucks, die man vorher bei Aufführungen mit großen Massen nicht immer gehört hatte. — Auswärtige Konzertreisen führten Schmid-Lindner nach London (wo er drei Klavierabende nacheinander gab), Wien, Berlin, Hamburg, Dresden, Straßburg, Stuttgart, Frankfurt, Zürich, Bern. Im Münchner Musikleben trat der Künstler besonders als feinsinniger Begleiter und Kammermusikspieler hervor. Als Solist ist er stets für die moderne und zeitgenössische Klaviermusik eingetreten, und er hat gerade in diesem Betracht immer ein glänzendes, des besonderen Dankes wertes Beispiel gegeben. Er hat als Erster in München die wesentlichen Klavierwerke von Debussy, Dukas und Ravel bekannt gemacht; er ist heute einer der besten und verständnisvollsten Reger-Interpreten. Neue deutsche Klaviermusik spielte August Schmid-Lindner immer mit besonderer Vorliebe in seinen Konzerten. Solange Felix Mottl die Konzerte der Musikalischen Akademie dirigierte, veranlaßte er ihn stets, die neu erschienenen oder wenigstens für München neuen Konzerte (z. B. von Reger, von Rath, Delius) zu spielen. Hat sich Schmid-Lindner mehr und mehr zu einem „Spezialisten" für zeitgenössische Klaviermusik entwickelt, so hat er daneben doch einen Meister, dem er sich als konzertierender Pianist in den letzten Jahren mit immer größerer Liebe ergeben hat: es ist Joh. Seb. Bach. Sein Bach-Spiel ist ebensosehr durch technische und musikalische Klarheit wie durch sicheres Stilgefühl ausgezeichnet. Sein inniges Verhältnis zu Bach beweist auch die Schmid-Lindnersche Uebertragung einer größeren Anzahl von Orgelwerken des Meisters für Klavier, die aber noch nicht gedruckt ist. — Von ihm stammt auch die Bearbeitung des Elfenreigens von Fr. Klose zum Konzertvortrag für Klavier (erschienen bei Leuckart in Leipzig).

Mit ganzer Liebe ist Schmid-Lindner auch in einer intensiven Unterrichtstätigkeit aufgegangen. Eine große Anzahl der in München und auswärts tätigen Pianisten und Pianistinnen ist aus seiner Schule hervorgegangen. Von besonderer pädagogischer Einsicht und Hingebung zeugt eine Einrichtung, die August Schmid-Lindner an der Münchner Akademie der Tonkunst getroffen hat: etwa von drei zu drei Wochen spielt er einem großen Schülerkreis noch wenig bekannte oder ganz unbekannte Werke der alten und neuen Klavierliteratur vor, indem er dabei die nötigen Erläuterungen und Hinweise auf die pädagogische Verwendbarkeit und Nützlichkeit gibt. Als Lehrer hingebend, anregend und ohne jede Pedanterie, als nachschaffender Künstler immer bereit, für die strebenden komponierenden Zeitgenossen mit Wärme einzutreten, ist August Schmid-Lindner jenen Musikern beizuzählen, die ihre glänzenden und wertvollen künstlerischen Eigenschaften nur in die Gewalt eines leitenden Gedankens geben, des Gedankens: der Kunst mit ganzem Herzen und ganzer Kraft zu dienen.

Richard Würz.

Johann Sebastian Bach.

Die Welt ist Ordnung, Maß, Gesetz und Wille.
Stein fügt zu Stein sich, Wölbung spannt sich weit,
Werkmeister schaffen in bedächt'ger Stille,
Es wächst der Bau, gewichtig, hoch und breit.

Was überschwänglich tobt in Drang und Fülle,
Was lodert, stürmt, vor Leben braust und schreit,
Es wird gebändigt, schamhaft mit der Hülle
Bedeckt der unbewegten Festigkeit.

Doch in den starren Formen glüht die Flamme,
Die heilige, des Lebens stark und rein.
Durch alle Fenster strahlt ihr milder Schein
Und zeugt vom Altarbrand, daher sie stamme.
Ewigem Pole zu das Leben geht:
Andacht im Werk und Wirken im Gebet.

Otto Janowitz (Bad Podiebrad i. B.).

Neue Brahms-Literatur.

In der Schweiz hat vor einiger Zeit ein in der von Jean Chantavoine herausgegebenen Serie „Les maîtres de la musique" erschienenes Buch über Brahms ein etwas unliebsames Aufsehen erregt, so daß eine kleine literarische Fehde über Paul Landormy, den Verfasser des in Paris bei Felix Alcan 1920 herausgekommenen Buches, anhub. In Deutschland wird man über die Arbeit des Franzosen schwerlich in Harnisch geraten. Man wird wohl den Unterschied seiner Darstellung von der Hugues Imberts bemerken und sich dankbar daran erinnern, daß auch in Frankreich in früheren und schöneren Jahren der und jener für Brahms, den dem Gallier so schwer verständlichen Meister, liebevoll eintrat. Also bis zu einer Tintenfehde wird die Entrüstung über Landormys Buch in Deutschland sich nicht auswachsen, höchstens wird sich der eine und andere darüber ärgern, daß ein Franzose, der wohl kaum vom höchsten Willen beseelt war, Brahms zu verstehen, ihn zum Helden einer umfangreichen Abhandlung auserkoren hat. Ich will nicht sagen, daß Landormy der nötige gute Wille zum Verständnis aus Uebelwollen abgehe, er fehlt ihm wohl mehr wegen der ihm und seinem Erkenntnisvermögen durch sein nationales Temperament gezogenen Grenzen, Grenzen, die er auch dadurch nicht zu überbrücken vermochte, daß er seinen Darlegungen ein — freilich recht fadenscheiniges — wissenschaftliches Mäntelchen umgehängt hat.

Landormys Darstellung des Lebens von Brahms geht nicht über eine skizzenhafte Schilderung hinaus. Echt französisch nutzt er natürlich das scheinbar für gewisse Leute immer noch pikante und demnach dankbare Thema „Brahms und Clara Schumann" zu sozusagen tiefsinnigen Expektorationen aus. Von Brahms' vornehm stiller, tiefer und innerer Art weiß er trotz den von ihm angeführten Quellenschriften herzlich wenig zu berichten und das Urteil über die Werke ist stellenweise so dürftig wie nur möglich, so daß es hier und da kaum an die landläufige Art der Tageskritik heranreicht. Ich gebe zu, daß ich hier und da den Eindruck habe, Landormy habe Brahms objektiv zu bewerten gesucht. Doch ist das eben nur vereinzelt der Fall: im großen und ganzen steht der französische Schriftsteller, der mit dieser Leistung nicht einmal immer stilistisch-sprachlich reizt, dem Objekte seiner Darstellung recht hilflos gegenüber. Das zeigt sich u. a. in der Beurteilung von Brahms' Klaviermusik, der Symphonien und vor allem des Requiems, das Landormy in die zweite Reihe der Kompositionen verweist und wenig charakteristisch nennt.

Den Geist des Buches kann ich wohl am besten dadurch charakterisieren, daß ich seinen Schluß hier (gekürzt und) übersetzt wiedergebe. Landormy betont die Schwierigkeit, ein Kunstwerk fremder Herkunft ganz zu verstehen und hebt dann weiter hervor, wie sich ein ganzes Volk unmöglich in seiner Liebe zu einem Künstler seines eigenen Blutes irren könne: Schönheiten einer nur wenig allgemein eingängigen Art verschwinden aber augenscheinlich, wenn sie über die Grenzen ihrer Heimat gelangen. Brahms gefällt den Franzosen unmittelbar nur, wenn er sich von Zigeunermelodien inspirieren läßt oder in seinem Quintett. „Wenn er sich aber selbst geben, seinem inneren Denken (! pensée intérieure), seinem tiefsten Empfinden Ausdruck geben will, dann folgen wir ihm nicht mehr." Vor 20 Jahren etwa, als die französische Schule begründet wurde, mußte sie alle erlernten Sprachen vergessen, um sich zum reinen Akzent Frankreichs zurückzufinden. „Aber droht jetzt noch eine Gefahr? Unsere französischen Musiker haben gesiegt — zuerst in Frankreich — und sie sind dabei, die Welt zu erobern. Die Fenster auf! Brahms gehört hinfort der Vergangenheit an, der Geschichte. Er ist, wenn er es jemals war, kein gefährlicher Nebenbuhler mehr für einen unserer Komponisten. Sammeln wir Schönes, von wo es immer komme. Brahms bringt uns etwas davon entgegen, wenn auch in kleiner Zahl. Wenn es auch nichts Erhabenes ist, so ist es doch sehr schmackhaft." Nochmals: ich glaube, daß die kleine Probe den Geist kennzeichnet, aus

dem letzten Endes Landormys Buch entstanden ist. Wir kennen ihn auch von anderen Gelegenheiten her. —

Vor kurzem hat uns der Leipziger Komponist und Schriftsteller Walter Niemann mit einer bei Schuster & Löffler in Berlin erschienenen 437 starken Monographie den ersten Versuch einer kritischen Würdigung des Lebenswerkes von Brahms gegeben. Die Erdenbahn des Menschen verfolgt er auf Grund des durch Kalbeck u. a. gesammelten Materials. Aber das geschieht doch in Niemanns eigener Weise, von dem ja genügend bekannt ist, daß er ein gründlicher Kenner auch der Literatur und der bildenden Künste ist. So werden denn Züge von hier und dort herbeigezogen, um Brahms menschliche und völkische wie seine künstlerische Art und Erscheinung möglichst vielseitig zu beleuchten. Niemann ist ganz gewiß nicht der erste, der aus Brahms' Stammes-Eigentümlichkeiten heraus das innere Wesen des Menschen und Künstlers zu erschließen getrachtet hat. Aber er ist der erste, der es planmäßig unternimmt. Und das ist ganz gewiß der richtige Weg, das Verständnis für Brahms zu heben. Aber doch nur der erste. Ihm hat sich der weitere Versuch anzuschließen, die Werke nach der technischen und ästhetischen Seite hin voll aufzuschließen, eine objektive sachliche Stellung ihnen gegenüber zu gewinnen. Bleiben wir noch einen Augenblick bei dem ersten stehen. Niemanns schriftstellerische Art hat Freunde und Gegner. Er liebt die philologische Behandlung eines Stoffes nicht, ist aber doch aus der Philologie hervorgegangen. Das verbürgt die Gründlichkeit der Darstellung, die dann das stark sensitive Künstlergefühl Niemanns, aber doch in etwas wenigstens seine manchmal auch journalistisch eilfertige Art beeinflußt hat. Das ist z. B. in dem langen Abschnitte, der eine Musterung von Brahms' Arbeitszimmer schildert, geschehen, einem Kapitel, das, wie manches andere auch, mir allzu gedehnt erscheinen und in seinem Interviewer-Tone nicht zu der sonstigen stilistischen Behandlung des Stoffes passen will. Eine Kleinigkeit nebenbei: Niemann erzählt, daß Brahms 1848/49 seine beiden einzigen Konzerte gegeben habe und berichtet dann doch z. B. von des Meisters eigenen Konzertunternehmungen in Wien, in der Schweiz. Auch geht er in der Betonung der Stammeseigentümlichkeiten von Brahms doch insofern zu weit, als er gelegentlich auch allgemein deutsche Art zu individuellen Stammeseigenschaften stempelt. Doch sind das Nebenerscheinungen, die ebenso wenig zu stören brauchen wie die meines Erachtens nicht erweisbare Behauptung, zur Annahme von Brahms' „Herbheit" habe in erster Linie die Art seiner im Alter immer mehr zunehmenden herben Männlichkeit beigetragen, oder eine gelegentlich sprachliche Entgleisung.

Ob Niemann Goethes bekannter Forderung, für die Bewertung einer Persönlichkeit neben den nötigen Gaben des Kopfes auch einen gewissen Enthusiasmus mitzubringen, in bezug auf letzteren ganz erfüllt, möchte ich weder bestreiten noch auch behaupten. Mir scheint das, was Niemann für Brahms fühlt, im ganzen doch mehr stille Liebe als gerade Enthusiasmus zu sein. Und das trotz der eigenen Stammesverwandtschaft. Doch das ist vielleicht gut so, wünschte ich gleich da und dort in der Schrift stärkere Töne, als Niemann sie gibt. Denn was wir über Brahms brauchen, ist kein Panegyrikus, kein Lobeshymnen-Gesang, ist sachliche, künstlerisch und wissenschaftlich ernst zu nehmende Bewertung, eine Bewertung, wie sie heute, da des Meisters Lebenswerk längst abgeschlossen vor uns liegt und die Entwicklung der Tonkunst weit über sein Ideal hinausgewachsen ist, ohne es freilich in seinen Grundfesten erschüttern zu können, gar wohl möglich erscheint. Ich kann Niemanns Stellungnahme zu den einzelnen Werken hier unmöglich Zug um Zug nachgehen. Grundsätzlich vermag ich mich seinem Vorgehen, Brahms' Schaffen formenweise in Gruppen zu zerlegen und jede einzelne dieser Gruppen zu verfolgen, nicht anzuschließen. Niemann ist dazu gekommen, da er eine eigentliche Entwicklung des Meisters „im Sinne unserer Klassiker" nicht anzuerkennen vermag. Er sieht die verhältnismäßige Begrenzung seiner menschlichen Art, ihre Gleichartigkeit in sachlicher Beziehung als von Anfang feststehend an. Da kann ich meinesteils doch nicht ganz mittun. Jedes echte Künstlertum trägt die Bedingungen seiner besonderen Entwicklung in sich. Und bei Brahms ist es geradeso gewesen. Etwas anders sind seine Klaviersonaten, etwas anders die Intermezzi Op. 76 und wieder etwas anders die letzten Klavierstücke, die sich innerlich doch auf eine ganz andere, reifere und tiefere Kunst- und Lebensanschauung stützen als jene. Wenn der junge Brahms bald aufhörte, Klaviersonaten zu schreiben, so hatte das seine Gründe, wenn er immer wieder zum Klavier zurückkehrte, so waren auch da bestimmte Ursachen geltend, die in seiner inneren Entwicklung lagen. Kurz, ich meine, will einer das Lebenswerk eines so großen Künstlers, der durch sein ganzes Leben hindurch in seinem inneren Wachstume nicht stillstand, aufrollen, so muß er unter allen Umständen das Lebenswerk als ein sich innerlich gliederndes der Zeit seiner Entstehung nach klarlegen, es aber nicht den gesonderten Formen seiner Erscheinung nach bewerten, weil diese Formen ihrem Ausdrucksgehalte nach durch grundverschiedene Dinge verursacht sind oder doch sein können. Ich hätte irgend ein anderes Beispiel wählen und z. B. darauf exemplifizieren können, daß Brahms erst verhältnismäßig spät zur Symphonie kam, der Weg dahin aber als ein ganz geschlossener anzusehen ist. Wenn Niemann eine eigentliche Entwicklung von Brahms sozusagen leugnet, so verstehe ich übrigens nicht recht, wie er andererseits den Brahms der vierten Periode „die bis zum äußersten verfeinerte Erfüllung und Vollendung des Meisters der dritten" nennen kann! Nun aber die Hauptsache, die Darstellung des geistigen Gehaltes, die Formen der Brahmsschen Musik und all des Vielen, die es dabei zu erwähnen gibt. Sehe ich von einer gewissen Breitspurigkeit dieser Darstellung ab, die allzu oft vorwärts oder rückwärts springt und immer wieder Eingangstore zum Einzelnen erbaut, so gibt es in diesem zweiten Abschnitte des Werkes, der in Wahrheit dessen Hauptteil ist, eine kaum übersehbare Fülle des zutreffend und klar Geschauten und Beurteilten. Niemann kennt Brahms durch und durch. Den Eindruck hat der Leser immer wieder und er freut sich dessen. Aber von seinem Leser fordert er die gleiche Belesenheit. Und da wird leider wohl mancher versagen. In die Einzelheiten seiner Stellung zu Brahms kann ich, wie schon gesagt, Niemann nicht folgen. Ich bedauere das, weil es da vieles zu erörtern gäbe, was einmal gesagt werden muß. Ich wähle ein paar Punkte, wie sie mir gerade eben ins Gedächtnis kommen. Meines Erachtens geht es nicht an, die d moll-Ballade aus Op. 10 zu einem Quasi-Programmstück zu machen, wie Niemann das tut. Geht nicht an, obwohl, wie das ja geschehen ist, die Worte der schottischen Ballade der Melodie untergelegt werden können. Das Stück ist rein nur musikalisch zu bewerten, die Ueberschrift ist ganz nur in Schumannschem Sinne zu begreifen, d. h. sie deutet den Ausgangspunkt der Tätigkeit von Brahms' Phantasie an und führt allgemein in die düstere nordische Gefühlssphäre ein. Die g moll-Rhapsodie kann ich beim besten Willen nicht als hochleidenschaftlich erkennen. Leidenschaft bedeutet Unruhe, die dem Werke jedoch fehlt. Auch spielten sie weder Brahms noch Bülow so. Und im Seitenthema der h moll-Rhapsodie blauäugige und blonde Sehnsucht zu finden, ist mir versagt. Niemann spielt damit auf gewisse, an sich richtige Beziehungen zu einer Löweschen Ballade nordischen Stoffes an. Schade, daß er nicht Brahms' Variationentechnik als solche einer Darstellung unterzogen hat! Auch eine kritische Uebersicht über das Klavierminiatur als Einleitung zu der Betrachtung von Brahms' kleinen Stücken wäre sicherlich manchem Leser erwünscht gewesen. Was soll der nicht ganz Vertraute mit der Aufzählung der Namen Mendelssohn bis Heller beginnen! Er kommt wohl gar darauf, einen inneren Zusammenhang mit Brahms anzunehmen, wo doch höchstens (und auch nicht immer) ein formaler herrscht. Ich betone nochmals: alle diese Bemerkungen betreffen nicht die Hauptsache, das Urteil Niemanns an sich. Das ist erstaunlich sicher und trifft gar oft mitten ins Schwarze. Es ist ein wirkliches, nach Erwägen des Für und Wider gefälltes Urteil, dem Objektivität oberste

Richtschnur ist. Niemann betrachtet weiter die Orgel-, dann die Kammermusik. Prächtig was er über die Klaviertrios Op. 87 und 101 sagte (auch hier muß der fein beobachtende Schriftsteller übrigens wieder ein Moment der inneren Entwicklung von Brahms hervorheben!). Ich möchte nicht unterlassen, zu bemerken, daß Niemann über der Darlegung des tondichterischen Gehalts von Brahms' Musik keineswegs deren technische Seite darzustellen unterläßt. Geschieht das auch nur in knappen, so doch in der Hauptsache in genügenden, d. h. das Vorspringende berührenden Zügen. Weiter wendet sich die Betrachtung den Serenaden, den Ouvertüren, den Konzerten, den Haydn-Variationen und den Symphonien zu. Für mich bedeutet der Abschnitt über die Symphonien den Höhepunkt des Buches. Hier wird endlich einmal der allerdings nicht als solcher ausgesprochene Nachweis erbracht, wie die oft verschrieene Instrumentation von Brahms aus seinem Stil, aus seiner ganzen geistigen Sphäre resultiert. Schade, daß Niemann den Kreis seiner Erörterung da nicht noch weiter gezogen hat! Der Schluß des Buches gehört der Vokalmusik. Ich mache flüchtig auf die ganz prachtvolle Würdigung des Deutschen Requiems und die überaus glückliche Bezugnahme auf Thorwaldsen aufmerksam, freue mich an Niemanns feinen Worten zum Schicksalsliede und den anderen hellenistischen Chorschöpfungen von Brahms und unterschreibe gerne das, was ihm die Bewertung der „Rhapsodie“ eingegeben hat.

Und nun müßte ich, bei Niemanns „Schlußwort“ angelangt, eine lange Abhandlung schreiben über Niemanns Satz: „Brahms ist unbedingt neben Wagner die bedeutendste schöpferische Persönlichkeit in der neueren deutschen Musik des neunzehnten Jahrhunderts.“ Ich schreibe diese Abhandlung aber nicht. Wenigstens hier und jetzt nicht. Ich fürchte, der Satz, den ich in dieser Form nicht unterschreiben möchte, wird allerlei Federn in Bewegung setzen und uns aus dem Lager der Gegner, die Brahms ja auch heute noch in Deutschland hat, allerlei an Entgegnungen bringen, in denen mit den bekannten Schlagwörtern und anderen Dingen, die wir für abgetan zu halten allmählich hoffen durften, operiert werden wird. Und auch ein anderer Satz des Schlußwortes wird angegriffen werden, der: daß Wagner und Brahms symbolisch das deutsche Volk vor dem Weltkriege darstellen ... Ich meinerseits hätte da, mag das gleich paradox klingen, Wagner neben Brahms trotz aller ihrer Verschiedenheiten im ganzen und einzelnen und als diametralen Gegensatz zu ihnen beiden Rich. Strauß gestellt. Doch auch dies alles nur nebenbei. — Niemanns Buch ist die schöne und ernste Arbeit eines belesenen, denkenden und seinem großen Stoffe durchaus gewachsenen Schriftstellers. Möge sie ihren Weg zum Herzen des deutschen Volkes finden! W. Nagel.

Zum Verständnis einer textlich unklaren Stelle im „Freischütz“.

Von Dr. R. Hennig.

Hundert Jahre sind es jetzt gerade her, daß der „Freischütz“ geschrieben wurde, Webers unerreichte Meisteroper der romantischen Schule, die sich vom Tage ihrer Uraufführung (18. Juni 1821) an bis heute einer geradezu beispiellosen, auch von den Mozartschen und Wagnerschen Opern niemals ganz erreichten Popularität erfreut. Jeder Ton, jedes Wort darin ist dem „Volke“ im besten Sinne des Wortes wohl vertraut. Der beste Beweis hierfür liegt darin, daß sich im Text keiner andren Oper so viele „geflügelte Worte“ finden wie in Kinds prächtiger Dichtung. Und doch sei die Behauptung gestattet, daß eine Stelle darin vorkommt, die dem Verständnis trotzt und die sich in ihrer wahren Bedeutung erst erschließt, wenn man die Quellen kennt, aus denen Kind geschöpft hat.

Sieben Kugeln hat der Freischütz zu gießen; sechs davon treffen jedes Ziel, das der Besitzer begehrt, die siebente lenkt der Teufel, wohin es ihm beliebt. Dies ist der einfache gedankliche Inhalt der unheimlichen Fabel. Was hat es nun aber unter solchen Umständen für einen Sinn, wenn im „Kugelsegen“, in der Beschwörungsformel, die Kaspar beim Gießen der Freikugeln in der Wolfsschluchtszene spricht, die Worte enthalten sind: „Segn' es sieben, neun und drei, daß der Zauber tüchtig sei“? Was es mit der 7 für eine Bewandtnis hat, wissen wir; aber die 9 und die 3 haben doch für den Kindschen Freischützen nicht die geringste Bedeutung: was soll es also mit ihnen? Hierauf werden selbst die besten Freischütz-Kenner nicht leicht eine Antwort zu geben wissen.

Gewiß ist die Stelle von durchaus nebensächlicher Bedeutung für den Gang der Handlung, und so mag es hieraus zu erklären sein, daß Tausende und Abertausende diese Worte gehört und gelesen haben, ohne im geringsten an ihrem Sinn Anstoß zu nehmen. Man begnügte sich wohl mit dem Gedanken, daß hier eben die drei heiligen Zahlen nebeneinander genannt seien, ohne sich klar zu machen, daß in einer Beschwörungsformel jedes Wort seinen bestimmten Sinn haben und alles auf die denkbar kürzeste Formel gebracht sein muß. Außerdem ist ganz klar ausgesprochen, daß zum „Tüchtigsein“ des Zaubers alle drei Zahlen 7, 9 und 3 Pate stehen müssen. Wie ist diese Unstimmigkeit zu erklären?

Des Rätsels Lösung bietet sich dar, wenn man auf Kinds literarische Quelle zurückgeht. Es ist ja bekannt, daß er die Idee seiner Dichtung aus Apels „Gespensterbuch“ geschöpft hat. Die erste Erzählung dieser Sammlung unheimlicher Geschichten enthält den Freischütz-Stoff, allerdings in mannigfach gewandelter Gestalt und mit ausgesprochen tragischem Schluß, denn der betörte Freischütz erschießt wirklich seine Braut und wird selbst darüber wahnsinnig. Es ist ein schönes Zeugnis für Friedr. Kinds poetisches Können, daß er es verstanden hat, den eintönig Grau in Grau gezeichneten, herben und freudlosen Stoff der Apelschen Erzählung dichterisch zu heben und die darin vorkommenden Personen uns menschlich nahe zu bringen. Auch die Umdichtung des Schlusses in einen versöhnlichen Ausgang zeugt von einem guten Sinn für das Wesen der Märchenromantik: würde der „Freischütz“ tragisch enden, so würde ihm ein beträchtlicher Teil seiner Volkstümlichkeit und des Duftes seiner gemütvollen Naturfreude und schlichten Frömmigkeit geraubt werden. Kind hat sich hier von demselben sicheren Gefühl des Dichters leiten lassen wie Fontane, als er in seiner berühmten Ballade „Archibald Douglas“ dem poetischen Vorwurf, der geschichtlichen Wahrheit zuwider, einen freundlichen Ausklang anfügte.

Um nun aber auf die Zahlensymbolik des Kugelsegens der Wolfsschlucht-Szene zurückzukommen, so enthüllt sich uns ihre Bedeutung erst, wenn wir die düstre Apelsche Erzählung zur Erklärung heranziehen. Im Original werden nämlich nicht 7 Freikugeln gegossen, sondern nicht weniger als 63, von denen 60 jedes vom Schützen begehrte Ziel treffen und 3 dem Satan gehören. Unter Berücksichtigung dieses Umstandes wird nun die Stelle klar: „Segn' es sieben, neun und drei, daß der Zauber tüchtig sei“. Sieben mal neun Kugeln werden gegossen, drei davon sind dem Teufel zu eigen — das ist der ursprüngliche Sinn von Kaspars Beschwörungsformel!

Kind hat anscheinend in seine Umdichtung zunächst die in der Apelschen Erzählung vorkommenden Zahlen unverändert übernehmen wollen, hat dann aber mit sichrem Instinkt erkannt, daß die Beschränkung auf 7 Freikugeln ungleich bühnenwirksamer sei. Eine leichte Flüchtigkeit der Ueberarbeitung hat dann die auf die 63 Freikugeln der Apelschen Erzählung bezüglichen Verse des Kugelsegens offenbar in die Wolfsschlucht-Szene in ursprünglicher Fassung übernommen und somit den Zahlen „Sieben, Neun und Drei“ eine Rolle eingeräumt, die in der neuen, verbesserten Gestalt eigentlich nur der Sieben allein eingeräumt werden durfte.

Johann Dismas Zelenka.

Ein sehr mit Unrecht vergessener Meister der ehemaligen kursächsisch-polnischen Hofkapelle.

Von Dr. Alexander Merkel (Niederlößnitz bei Dresden).

Wie schon sein Name besagt, ist Zelenka ein geborener Tscheche. Ort, Jahr und Tag seiner Geburt stehen nicht fest. Nach der einen Lesart (Dlabacz, Riemann, Eitner und Fürstenau) ist er in Lannowitz, nach der anderen (Schilling und Gerber) in Tein an der Moldau geboren, und zwar am 16. Oktober 1679 (Riemann) oder 1681 (Eitner und Fürstenau). Gestorben ist er in Dresden am 23. Dezember 1745 und am Tage darauf begraben auf dem dortigen katholischen Friedhofe in Friedrichstadt laut Eintrag in der Matricula mortuorum der Capella regia Dresdensis (Katholische Hofkirche).

Seine Erziehung erhielt er nach allgemeiner Annahme im Jesuitenkollegium zu Prag, und sie hat offenbar bestimmend auf seinen Charakter eingewirkt. Ueber seine früheste musikalische Ausbildung ist nichts bekannt, doch scheint er damals nur im Instrumentenspiele geübt gewesen zu sein. Dagegen zeichnete er sich schon früh als Komponist aus, und 1709 finden wir ihn als musikalischen Bediensteten (nach damaliger Sitte) im Hause des Freiherrn Josef Ludwig von Hartig zu Prag, in dessen Auftrag er für das dortige Collegium Clementinum eine lateinische Kantate komponierte und bei der Aufführung leitete. 1710 befand er sich in Dresden an der Kapelle Augusts des Starken mit 300 Talern Gehalt, der 1711 auf 350 erhöht wurde. Hier zeigte sich bald seine bewundernswerte Naturgabe und seine unwiderstehliche Neigung für Kirchenkomposition in der großartigen Weise und gelehrten Vollstimmigkeit, wie sie damals in Deutschland herrschte. Er wurde bekannt mit dem Könige, der bekanntlich Bau- und Tonkunst liebte und dem nach seinem Uebertritte zum Katholizismus (1697) daran lag, dem Gottesdienste in seiner Hofkapelle möglichst viel Feierlichkeit und Glanz zu verleihen. So nahm er sich Zelenkas an, zumal dieser ein frommer, stiller und demütiger Mensch war und ein Streben zeigte, das ihn weit über die engen Grenzen seiner Stellung als Instrumentalist (Violinist bezw. Kontrabassist) hinausführte. Schon 1712 komponierte er für den Tag der heiligen Cäcilie eine Messe in G dur, die große Schönheiten enthält. Zu seiner weiteren Ausbildung schickte ihn August 1716 nach Wien zu dem grundgelehrten hochberühmten Johann Joseph Fux, ersten Kapellmeister an der dortigen Hofoper Kaiser Karls VI. Dieser Fux soll außerordentlich zufrieden mit ihm gewesen sein und Zelenka bei seiner Rückkehr nach Dresden ein Schreiben an den König mitgegeben haben, worin er diesen bat, seinen Schüler nach Italien zu schicken, „damit er alles machen lerne, und nicht bloß nach meiner maniéra." Die Gelegenheit hierzu bot sich bald, denn Zelenka erhielt Befehl, sich im April 1716 einigen Amtsgenossen anzuschließen, die nach Venedig befohlen waren, um dort bei den Kammermusiken des Kurprinzen von Sachsen, der sich damals dort aufhielt, mitzuwirken. Empfohlen von einem Fürsten, der in ganz Europa viel von sich reden machte, in hohem Ansehen stand und besonders in Italien ungemein gefeiert wurde, fand Zelenka überall Eingang und benutzte alle großen Meister dieses Landes. Die Kammermusiken in Venedig dauerten von April bis Dezember 1716. Im Jahre 1718 wurde er abermals auf Befehl des Königs mit einigen anderen Kapellmitgliedern dem Gefolge des damals in Wien lebenden Kurprinzen (späteren König August II. bez. [in Polen] III.) zugeteilt und benutzte nach seiner Rückkehr (1719) wie schon früher den Rat und die Erfahrung Antonio Lottis, der damals an der Spitze der ausgezeichneten italienischen Oper in Dresden stand. Nach dem am 13. April 1728 bezw. 16. Juli 1729 erfolgten Tode der beiden Hofkapellmeister Schmidt und Heinichen wurde ihm in Anerkennung seiner Verdienste die Leitung eines Teiles der Kirchenmusiken übertragen und hierfür eine Zulage von 250 Talern bewilligt, wobei er aber immer noch seinen Dienst als Kontrabassist versehen mußte. 1723 war er während der Feierlichkeiten zu Ehren der Krönung Kaiser Karls VI. zum Könige von Böhmen in Prag, wo nach der Oper „Constanza e fortezza" (Beharrlichkeit und Stärke) von Fux unter Leitung des Wiener Vizekapellmeisters Caldara eine lateinische Komödie „Melodrama de Sancto Wenceslao" aufgeführt wurde, zu der Zelenka die Musik geschrieben hatte. Dieser erhielt in Prag offenbar viel musikalische Anregung und komponierte fleißig für Instrumentalmusik. Nach Heinichens Tode (1729) versah er dessen Kirchendienst allein und hielt deshalb im November 1733 bei dem neuen Kurfürsten und Könige August II. bez. III. um die noch nicht besetzte Hofkapellmeisterstelle an, wurde aber abschlägig beschieden, da bereits Johann Adolf Peter Hasse (il caro Sassone der Italiener) dazu ausersehen war. Seitdem war die Oper in Dresden, wie das ganze Hoflager, immer glänzender geworden, so daß man daran denken mußte, dem in der Oper viel beschäftigten Hasse seinen Dienst in der Kirche durch Anstellung eines zweiten Kapellmeisters zu erleichtern. Dies geschah zunächst durch die Wahl des Louis André und nach seinem Abgange (1733) Zelenkas, der durch Reskript vom 17. September 1735 den Titel Kirchenkomponist ohne Gehaltserhöhung und die Verpflichtung bekam, jährlich eine gewisse Anzahl von Kirchenmusiken zu schreiben und mit Ausnahme der hohen Festtage, an denen Hasse selbst dirigierte, die musikalischen Aufführungen in der katholischen Hofkirche zu leiten. Er bekam dafür laut Kabinettsbefehl vom 29. Februar 1736 eine Zulage von 250 Talern wie gewöhnlich aus der Generalaccisskasse, 1743 noch eine von 100 Talern aus der Hofkasse und starb unverheiratet an der Wassersucht nach einer amtlichen Tätigkeit von fast 35 und im Alter von 64 Jahren während der Besetzung Dresdens durch die Preußen am Ende des 2. schlesischen Krieges.

Es würde zu weit führen, seine Werke hier aufzuzählen, denn sie sind unzählig, und die sächsische Landesbibliothek im japanischen Palais zu Dresden bewahrt meist in Handschriften nicht nur eigene (etwa 130 Nummern), sondern auch anderer berühmter Tonsetzer Werke auf, die er wahrscheinlich des Studiums halber abschrieb. Außer Dresden besitzen noch Werke von ihm die Staatsbibliotheken in Berlin und München, sowie das Joachimstaler Gymnasium in Berlin.

Die streng kirchliche ernste Haltung seiner Kompositionen, die darin verwendete künstliche kontrapunktische Arbeit bei stets klarer und sangbarer Stimmführung, die einfachen und doch überraschend schönen harmonischen Fortschreitungen, sowie endlich der dem Texte sich stets genau anschließende, dem weltlich-dramatischen aber gleichmäßig fernbleibende Ausdruck, alles vereint sich hier, um den Meister den größten seiner Zeitgenossen ebenbürtig an die Seite zu stellen und uns zu seiner Wiedererweckung ernstlichst anzuregen. Kenner werden Zelenka dem großen Harmoniker Antonio Lotti anreihen, dessen Einfluß auf unseren Meister, der ihn 1716 in Venedig und später in Dresden als Lehrer kennen und schätzen lernte, unverkennbar ist. Nicht weniger fesselnd als die geistlichen sind die weltlichen Instrumentalwerke Zelenkas. Auch in ihnen sind so große melodische, harmonische und kontrapunktische Schönheiten enthalten, daß der Meister darin seiner Zeit weit vorausgeeilt erscheint. Nur Bach und Händel überragen ihn in dieser Beziehung; alle anderen Zeitgenossen läßt er weit hinter sich zurück. Wie bei Götz von Berlichingen ließe sich bei ihm sagen: „Wehe der Nachwelt, die dich verkennt!"



Georg Friedrich Händel: „Rodelinde".

Musikdrama in drei Aufzügen von N. Haym.

Uraufführung in Göttingen.

Der Göttinger Universitätsbund, der sich die Aufgabe gestellt hat, den Nachweis zu erbringen, daß von den 40 Opern, die Georg Friedrich Händel geschrieben hat und die bisher nicht zur Aufführung gekommen sind, ein Teil sich durchaus auch heute noch zur Aufführung eignet, hat diesen Beweis mit der Uraufführung der „Rodelinde" voll erbracht. Die Oper, die in einem weniger auf äußere Effekte bedachten Stil komponiert ist, von einfacher aber eindringlicher Instrumentation, überrascht durch die charakteristische Färbung der Rezitative (von denen einzelne hochdramatisch gehalten sind) und der Ensemblesätze. Die in die Handlung eingreifenden Personen sind durchaus selbständig charakterisiert. Die tugendhafte Königin der Langobarden, Rodelinde, ihr unglücklicher totgeglaubter Gatte Bertarich, der haltlose Tyrann Grimwald und der brutale Schurke Garibald.

Die Gesamtleitung der Aufführung lag in Händen von Herrn Dr. Oskar Hagen, der auf Grund der Partitur der deutschen Händel-Gesellschaft die Uebersetzung und bühnenmäßige Einrichtung des Musikdramas vorgenommen hatte. Es gehört ein gebildeter Geschmack dazu, um aus der Fülle der Arien diejenigen herauszuwählen, die für die Entwicklung des Dramas notwendig sind und mit energischer Objektivität die als Zugeständnisse an den Zeitgeschmack zu betrachtenden Sätze fortzulassen. Daß die Bearbeitung von Herrn Dr. Hagen in diesem Sinne das Richtige getroffen hat, soll rückhaltlos anerkannt werden, und wenn es auch zu bedauern ist, daß noch so manches Schöne aus der Original-Partitur hatte fortbleiben müssen, so läßt die Ausdehnung derselben und die Ueberfülle der Gesänge doch eine uneingeschränkte Aufführung gar nicht zu. Ueberrascht war man, eine solche Aufführung im Göttinger Stadttheater zu hören, wie es tatsächlich bei der Uraufführung der „Rodelinde" der Fall war. Famos spielte das Orchester unter Leitung von Dr. Oskar Hagen, am Flügel von Dr. V. E. Wolff wirksam unterstützt. In den Hauptrollen wirkten Thyra Hagen-Leisner (Rodelinde), Ernst Possony von der Deutschen Oper (Bertarich), Georg A. Walter, Berlin (Grimmwald) und Wilhelm Guttmann (ein unübertrefflicher schurkischer Garibald), in kleineren Rollen Helene Wiegand und Karl Baumgartner. Für die Spielleitung zeichnete Rudolf Lorenz, Meiningen, für die Darstellungsleitung Christine Hoyer-Masing. Die expressionistischen, natürlich unhistorischen Bühnenbilder und die farbschönen Kostüme waren von Paul Thiersch, Halle, entworfen. — Das ausverkaufte Haus nahm die Aufführung mit stärkstem Beifall auf und rief die Darsteller und Leiter unzähligemale vor den Vorhang.

Richard Ohlekopf.

Peter Cornelius.

Nicht Dichter nur, nein auch noch Musikus!
Der eine Mensch beut doppelten Genuß. —
Sein Auge grüßt so gütig, mild und weich,
Gern folgen wir ihm in sein stilles Reich.
Am Eingang stoßen wir auf den „Barbier",
Phantastisch ausstaffiert, schwatzhaft für vier,
Ein Kauz, der eitel auf sein Wissen schwört
Und leicht entbrennt, wenn er von Liebe hört.
Gebetsruf, Minneseligkeit, Humor
Verschlingen sich zu einem bunten Chor,
Aus all den Tönen, all den Versen spricht
Ein deutscher Künstler freundlich, warm und schlicht.
Nicht alles, was er gab, wird dauernd sein,
Doch um dies Werk webt ein gar heller Schein,
Der stetig leuchtet, immer wieder lockt,
Wenn auch die Menge noch so „kunstverstockt". —
Wie gern schrieb unser Musikant fürs Haus!
Da schuf er erst den rechten Ohrenschmaus:
„Brautlieder", ganz dem jungen Glück geweiht,
Des Waldes wundersame Heimlichkeit;
„Das Veilchen", das dem Lenz entgegenstrebt,
Ein Mutterherz, das tief in Schmerz erbebt,
„Ein Efeublatt", das uns zur Schwermut zwingt,
„Ein Ton", der magisch unsern Sinn umschlingt;
„Ein schlummernd Kind", das leis ans Herz uns greift,
Das Lob des Rheins, an dem die Traube reift,
Dem Holzschnitt gleich an schlichter Einfachheit
Die Sänge aus der trauten Weihnachtszeit.
Was er aus edler, reiner Seele gab,
Das wächst wie Blumen aus des Meisters Grab,
Geh, pflück sie, deutsches Volk, trag sie nach Haus
Und freu dich innig an dem schönen Strauß! —

Walter Kaehler (Berlin).

Musikbriefe

Aschaffenburg. Ein Vergleich des Musiklebens Aschaffenburgs mit dem gleich großer und größerer Städte dürfte für unsere Stadt sehr schmeichelhaft ausfallen. Was hier geboten wurde, ist so viel des Schönen, daß es verdient, einer breiteren Oeffentlichkeit übergeben zu werden. An schaffenden Künstlern hörten wir Arnold Mendelssohn und Fritz Ohrmann, einen Freund Karg-Elerts, in eigenen Kompositionsabenden, Gymnasialmusiklehrer F. Keilmann brachte in den Konzerten des Gymnasiums mehrere eigene Chor- und Sololieder zur Uraufführung, Hans Wolf flocht seinen Klavierabenden einige eigene Kompositionen ein. Aus der Reihe der Sänger seien nur einige Namen genannt: Erler-Schnaudt, Pos-Carloforti, Werner-Hensen, Mientje Lauprecht van Lammen; Feinhals, Brodersen, Stephani, Pennarini. Desgleichen konzertierten hervorragende Instrumentalsolisten wie Diehn-Slottho, Anita Portner und Dr. Siber (Violine), Sandra Droucker, Studeny, Ruoff, Zimmermann und Mannstädt (Klavier), Brückner (Cello), Landmann (Orgel). Von Quartettvereinigungen hörte man das Berber-, Schörg- und Wendling-Quartett. Orchesterwerke waren es leider nur wenige (Iphigenie-Ouverture, die Beethovensche Jenaer Symphonie, g moll-Bruchkonzert). Das ungleiche Verhältnis von Solisten- und Orchesterkonzerten ist ein trauriges Zeichen der finanziellen Nöte des Musiklebens. In großzügiger Weise haben deshalb Stadtrat und Mäzene bedeutende Summen für den Ausbau des Orchesterlebens in der nächsten Konzertperiode gestiftet. Einen unerwarteten Aufschwung nahm das Chorgesangwesen — vielleicht ein Moment neu erwachenden deutschen Wesens! Die „Liedertafel" (Dir. Kundigraber) brachte eine hervorragende Aufführung des „Judas Makkabäus" mit namhaften Solisten, die „Melomania-Eintracht" (Dir. Keilmann) einen Bruch-Abend mit Hußler als Frithjof, die „Melomania" den Wetzschen „Gesang des Lebens". Eine Reihe von Wohltätigkeitskonzerten, Schüleraufführungen usw. vervollkommneten das Musikleben in ausgiebigster Weise. Möchte im kommenden Jahre der nach dem Kriege so verheißungsvoll begonnene musikalische Wiederaufbau in gleicher Weise fortblühen.

Hans Jacobs.

*

Chemnitz. Nun ist auch die zweite Hälfte des winterlichen Musikbetriebes vorüber. Sie hat manches Gute, aber auch Betrübliches gebracht, und wenn ich zu dem ersteren den Umstand rechne, daß der Wettbewerb des Philharmonischen Orchesters belebend auf die Veranstaltungen der städtischen Kapelle eingewirkt und ihren Programmen eine wesentliche Besserung gegen früher, z. B. einen voll befriedigenden „Brahms"-Ring gebracht hat, so ist doch andererseits gerade eben die Programmbildung der Stadtkapelle die indirekte Ursache zu einem bedauerlichen Zerwürfnis zwischen dem städtischen Generalmusikdirektor Malata und der gesamten örtlichen Kritik geworden. An Herrn Malata, als oberstem Leiter des städtischen Opern- und Konzertwesens, fand die Kritik bisweilen etwas auszusetzen und besonders bemängelte sie das Fehlen der neuzeitlichen Komponisten in den städtischen Programmen. Malata ist seit 25 Jahren Kapellmeister, und obwohl das an sich noch kein Grund ist, ein Jubiläum zu feiern, wenn man es nicht an einem einzigen Platze 25 Jahre lang ausgehalten hat, wurde in diesem Falle dennoch eine öffentliche Feier zu Ehren Malatas im alten Stadttheater begangen. Man hielt Beglückwünschungsansprachen und einer der Redner, ein Gewerkschaftsbeamter, hielt es für seine Sache, den Generalmusikdirektor gegen frühere Angriffe der Kritik in Schutz zu nehmen, indem er dabei in beleidigender Weise ein Goethe-Wort aus Faust ziemlich ungeschickt verwendete. Herr Malata hat nun nicht vermocht, der hiesigen Kritik bezw. der Presse befriedigende Erklärungen darüber abzugeben, daß er an dieser Entgleisung eines Dritten völlig unbeteiligt sei — und da klafft nun der Riß. Die Presse lehnt es ab, Malatas künstlerische Tätigkeit künftig zu besprechen, ein Umstand, der bei der Stellung Malatas als städtischer Generalmusikdirektor einen Zustand schafft, der auf die Dauer nicht bestehen bleiben darf, und man kann gespannt sein, wie hier eine Lösung gefunden werden soll. Wenn gesagt worden ist, daß die Konzertprogramme der Stadtkapelle im allgemeinen unbefriedigend waren, d. h. zu wenig oder gar nichts von dem Allerneuesten brachten, so trifft dies in erhöhtem Maße auch auf die Chemnitzer Oper zu. Ein Kunstinstitut vom Range der hiesigen Oper darf sich nicht in einer Spielzeit mit drei Erstaufführungen begnügen, darf nicht die neuesten Werke namhafter Tonsetzer unbeachtet lassen und sich einfach nur in den Bahnen des Altbewährten bewegen. Man muß auch hier eine durchgreifende Besserung von der Zukunft erhoffen. Vielleicht kann zugunsten des Generalmusikdirektors angeführt werden, daß nicht er allein, sondern die gesamte Intendanz aus wirtschaftlichen Gründen sich einer gewissen Enthaltsamkeit befleißigt hat, weil die Anschaffung neuester Werke heute so maßlose Kosten verursacht, immerhin aber ist zu wünschen, daß Mittel und Wege gefunden werden, derartige Bedenken zu Nutz und Frommen der hörensfreudigen Musikgemeinde unserer Stadt künftig beiseite zu lassen.

Felix Koch.

*

Düsseldorf. Die Zentren, um die sich das musikalische Leben Düsseldorfs gruppiert, sind die Musikvereins- und Orchesterkonzerte. Aus den von Generalmusikdirektor Karl Panzner zweckmäßig zusammengesetzten Programmen, die sowohl Ueberblick und Einblick in der Richtung auf das zeitgenössische Schaffen gaben, als auch die Dauerwerte der Ver-

gangenheit zu Wort kommen ließen, sollen nur bedeutende Aufführungen erwähnt werden. — Max Antons Präludium und Scherzo für großes Orchester vermittelte erneut Kenntnis von dem Schaffen dieses soliden, nicht gerade himmelstürmenden Komponisten. — Im Können gewaltig abstehend, gedanklich tiefer, virtuos in der orchestralen Behandlung Mahlers II. Symphonie, von Panzner in keckem Wurf seiner humoristischen Grundstimmung erfaßt, vom Publikum reichlich mißverstanden. — Hans Ebert, als Vertoner von exotischen Liedern bekannt, debutierte mit einer Suite für großes Orchester, eine hoffnungsvolle Leistung auf diesem Gebiet musikalischer Höhenkunst. Was ihm an Beherrschung symphonischer Durchführungsform noch fehlt, fesselte an Sigmund v. Hauseggers „Aufklängen", Variationen für großes Orchester, über ein Kinderlied. Rückhaltlose Anerkennung den musikalischen Analysen und variablen Neuformungen motivischer Keimteile, in dem Formalen dürfte sich aber wohl das Interesse erschöpfen. — Erich Anders „Lyrische Suite" fesselte dagegen in musikalischem Sinne mehr. Seine zwar einseitig gerichtete, lyrische Begabung wirkt stark persönlich. — An Uraufführungen sind Moritz' Symphonie Nr. 1 c moll, eine problemlose, stark angelehnte Arbeit in romantischem Ton und W. Mosbachers „Medea", Tondichtung für großes Orchester, zu nennen. Letzteres Werk tritt stärker und eigenartiger in der Erfindung, geschickter in der formalen Behandlung und glücklich in der musikalischen Deutung auf. Beide bedeuteten zu Schrekers „Vorspiel zu einem Drama" mit der Rauschkunst seiner wuchtigen Farbenakzente einen leichten Auftakt. — Die „Neutöner" kamen auch zu Wort. Bartoks Streichquartett a moll und Schönbergs Streichquartett fis moll mit Sopransolo (Rebner-Quartett Frau Kämpfert) und die „Verklärte Nacht" riefen Stimmungsrevolten hervor. In beiden Werken des „Vielumstrittenen" werden die letzten Konsequenzen tonaler Entwicklung gezogen. Es muß ernstlich zur Debatte gestellt werden, ob wir am Ende unserer musikalischen Ausdrucksfähigkeit sind und zu differenziertesten, bisher seelisch undeutbaren Schwingungsverhältnissen greifen müssen. Wer will da in die Zukunft schauen? Jedenfalls lag ein Julius Weismann-Abend (auch im Rahmen der Musikfreunde) den überlieferten Empfindungsvokabeln näher. Eine interessante Sonate für Klavier und Geige a moll verdient besondere Beachtung (Frau Schuster-Woldau, Geige, der Komponist am Klavier). — An neuen Chorwerken führte Prof. Panzner mit dem Musikverein Hugo Kauns „Mutter Erde" auf, das den formgewandten, abgeklärten, stets unter dem ästhetischen Gesetz stehenden Musiker verriet. Auf bedeutendem Niveau steht auch des Belgiers Tinels Chorwerk „Franziskus". — Wahre Feierstunden bedeuteten die Konzerte der Quartettvereinigungen Rosé und Busch. Vorwiegend dem klassischen Ideal huldigend, tauchten sie Werke von Beethoven, Mozart, Schubert usw. in Schönheit und Klangvollendung. Besondere Erwähnung verdient der Saisonabschluß der Gesellschaft der Musikfreunde. — Beethovens sämtliche Streich-Quartette kamen in fünf Abenden zur Aufführung, eine Leistung für Künstler und Publikum. Man sollte häufiger Gelegenheit zum Ueberschauen großer Zyklen haben. Die Entwicklungslinien im Gesamtgeschehen treten zusammenhängender hervor. Die Rosés spielten in bekannter, bewährter Stilreinheit und Hingebung. Auf beachtlicher Höhe standen auch die Leistungen des Rheinischen Trios, dessen Gemeinde dank eifriger Kulturarbeit der Vereinigung ständig im Wachsen begriffen ist. Es brachte sämtliche Trios von Beethoven zu Gehör. Ein neugebildetes Rheinisches Streichquartett (F. Gumpert, Kronenberg, Borwikki, Barth) zeigte eine glückliche Zusammensetzung. Gut klingende Namen gaben reife Kunst: Elena Gerhardt (Schubert, Wolf), Elis. Böhm v. Endert eng begrenzt, aber darin vorzüglich, die klassische Kwast-Hodapp, der temperamentvolle Fischer, die romantische Ney und der besinnliche Friedberg. Aus der Fülle hiermit nur das Wesentliche. Manches hätte wegbleiben können, ohne dem Ganzen Abbruch zu tun. Eine ausführlichere Chronik würde Bände füllen.
E. S.



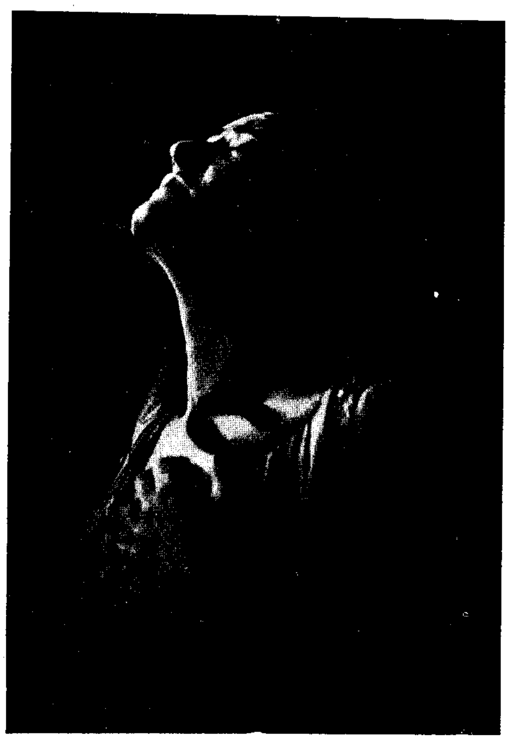
Emmy Pott.

*

Eisenach. Das Beethoven-Fest in Eisenach, zeitlich wohl die erste der dem Andenken an den großen Meister, dessen 150. Geburtstag die Kulturwelt in diesem Jahre begehen wird, gewidmeten großen künstlerischen Veranstaltungen, darf als ein Markstein in der Entwicklung der Kunstpflege der schönen Stadt am Nordwestende des Thüringer Waldes bezeichnet werden. Die Schwierigkeiten, die es zu überwinden galt, waren groß: das städtische Orchester noch nicht auf voller Höhe, die Chorverhältnisse unerfreulich, keine Oper, kein Quartett am Orte! Freiherr v. d. Heyden-Rynsch, dem städtischen Kunstdezernenten, ist es gelungen, alle Hemmungen zur Erreichung des Zieles zu überwinden. Er, in dessen Kopf der Gedanke des Festes entsprang, hat von auswärts hervorragende Künstler gewonnen. An ihrer Spitze Prof. H. Laber, einen der stärksten Dirigenten der Gegenwart, der die Stadtkapelle und Mitglieder des Weimarer Orchesters in rastloser Arbeit und mit der ihm eigenen Energie zu einem im künstlerischen Sinne leistungsfähigen Klangkörper zu vereinen wußte. Laber gebührt für diese Tat, die sich in glanzvollen Aufführungen nach außen hin manifestierte, in erster Linie der Dank Eisenachs. — Ein Symphoniekonzert brachte die V. Symphonie, die große Leonoren-Ouvertüre: welche Größe des Stiles bei aller Einfachheit und Natürlichkeit im einzelnen offenbarten diese ewigen Werke, in die Laber nichts hineingeheimnißte, was nicht in sie hineingehört, aus denen sein Stab aber all das herausholte, was des Meisters Riesengeist in sie ergossen hat! Solisten waren die begabte Frau Merrem-Nikisch (Klärchen-Lieder) und G. Havemann (Dresden), der das Violinkonzert mit wundervollem Ton und edler, männlich starker Empfindung vortrug. Die der Kammermusik Beethovens eingeräumte Morgenmusik brachte in feinster geistiger und seelischer Belebung und technisch mustergültiger Klarheit die Quartette in B dur aus Op. 18, das zweite der russischen und das in f moll durch Havemann und seine Quartettgenossen. — Vor eine besonders harte Aufgabe sah sich Prof. Laber mit der Fidelio-Aufführung gestellt, wo es galt, heterogenste Elemente zusammenzuschmelzen. Er hat auch diese Arbeit glänzend durchgeführt und eine Vorstellung von Rang und Bedeutung zuwege gebracht. Als Solisten waren noch erfolgreich tätig: Frau Viereck-Kimpel (Leonore), Fritz Vogelstrom (Florestan), Frau Marrem-Nikisch (Marzellin), Rob. Büssel (Rocco), H. Lange (Jaquino), Walter Soomer, der mit Fr. Strathmann als Minister alternierte. Erfreulich wirkten die durch Musik- und Lehrerverein, den Seminar- und den Gothaer Opernchor gestellten Chöre. Um ihre Einstudierung hat sich Prof. Rinkens ein besonderes Verdienst erworben.
W. H.



Vally Höttges



Erna Stotz-Ellmenreich
als Myrtocle in d'Alberts Oper „Die toten Augen".

Kassel. Die Monate nach Ostern brachten ein bedeutendes Nachlassen in der Lebhaftigkeit der musikalischen Veranstaltungen; immerhin ist von verschiedenen bedeutsamen Aufführungen zu reden. Auf gesanglichem Gebiet hinterließ der Berliner Madrigalchor durch sein gepflegtes Material und die bis ins kleinste gehende künstlerische Ausarbeitung aller Nummern tiefgehenden Eindruck. Auch unsere beiden neugegründeten einheimischen Chöre, die den unbegleiteten Gesang pflegen, sind fleißig an der Arbeit und erfreuten bei ihrem Auftreten durch sorgsam zusammengestellte Programme. Ungemein anziehend war auch das Konzert des Berliner Vokalterzetts. Hier waren es Else Knüttel, Käte Aulich und Elisabeth Böhm, drei im Stimmklang trefflich zueinander passende Sängerinnen, die mit dem schlichten innigen Vortrag köstlicher alter Volksweisen sich sympathisch einführten. Mit ihnen trat Ibolyka Gyarfas auf, eine ungarische Geigerin mit sprühendem Temperament und blendender Technik (Mendelssohn-Konzert), daneben überraschte sie in den klassischen Corelli-Variationen von Tartini-Kreisler durch die Ruhe und Klarheit des Spiels. Von Chroaufführungen nenne ich die vom Oratorienverein gesungene Missa solemnis von Beethoven. Unter der liebe- und verständnisvollen Führung von K. Hallwachs wurde dem erhabenen Werke eine stimmlich glänzende, prächtig ausgearbeitete Wiedergabe zuteil. Ausgezeichnet war das Zusammenwirken des Soloquartetts, gebildet von der sicher führenden Sopranistin Else Liebhold, dem warmtönigen Alt von Hety Beyer und der klangedlen Stimmen des Tenoristen Müller-Raven und des Baritons H. Wuzél. Der Philharmonische Chor trat noch mit einem Wagner-Liszt-Abend hervor, in dem allerdings der Chor nur in beschränktem Maße mitwirkte, und zwar in Liszts 13. Psalm, einer durch Kraft und Wahrheit des musikalischen Ausdrucks hervorstechende Tonschöpfung. Das umfangreiche Solo des Psalms war dem Heldentenor Kurt Taucher (Hannover) zugefallen. Zweifellos ein Sänger mit prachtvollem üppigem Organ, das aber doch die feinere Durchbildung und auch Innerlichkeit der Empfindung vermissen läßt; seine Wagner-Gesänge bestätigten das ebenfalls. Das Publikum allerdings tobte geradezu Beifall. Das Philharmonische Orchester in Verbindung mit der Kapelle des Staatstheaters spielte am gleichen Abend unter Dr. Paulis sicherer Führung Wagners Faust-Ouvertüre, Siegfried-Idyll und Liszts symphonische Dichtung „Les Préludes“. Der ebenso klangschönen wie poetischen Ausführung dieser Werke konnte man mit großem Genuß folgen. — Nach der durch die Kriegsjahre hervorgerufenen Pause erscheinen nun auch nach und nach wieder die Männerchöre auf dem Plan. Man hörte die treffliche Liedertafel (K. Hallwachs) und den Lehrergesangverein, einen stimmlich und musikalisch äußerst leistungsfähigen Chor, der nunmehr in die Hand von Kapellmeister Rob. Laugs übergegangen ist. Die mitwirkende Sopranistin Anna M. Lenzberg (Düsseldorf) nahm durch ihre mit frischem Sopran feinsinnig vorgetragenen Lieder von Schumann und Pfitzner für sich ein. Fritz Dietrich (Aachen) spielte mit großer Virtuosität und schönem Gesangston eine Anzahl meist auf äußeren Effekt berechneter Violinstücke. Einen höchst wertvollen Abschluß der Konzertzeit bildete das Ende Juni stattgehabte Musikfest des Rosé-Quartetts. Man hörte von den Wiener Künstlern in drei Konzerten Kammermusikwerke ersten Ranges. In der Wiedergabe klassischer Musik leistet das Quartett Vorbildliches; zumal die Beethoven-Quartette, unter ihnen zwei der letzten Periode Op. 130 und 135, wurden mit einer Durchgeistigung und wundervollen Klarheit geboten, die unvergeßlich bleibt. Bei Dworschaks G dur Op. 106 trat die blühende Tonschönheit nicht so hervor wie z. B. bei den Böhmen; dagegen erschien Brahms' Klarinettenquintett Op. 115 in vollendeter Ausführung. Wesentlichen Anteil hatte hier unser Kammermusiker Aug. Lohmann, der die Klarinettenpartie mit tiefster Beseelung und herrlichem Wohllaut vermittelte. Noch niemals hat man sich in Kassel an der edeln Kunstgattung der Kammermusik so häufig erbauen dürfen als in den verflossenen Monaten. Es ist erfreulich, daß das ernstgerichtete musikhörende Publikum sich immer mehr diesen Abenden zuwendet. Auch das Wendling-Quartett fand mit seinen geistig und technisch hochstehenden Gaben (Mozart — Beethoven — J. Haas) begeisterte Aufnahme. — Leider trafen mehrere Rosé-Konzerte mit den Festspielaufführungen der Oper zusammen. Man gab den „Ring“ und hatte für die Hauptpartien berühmte Gäste herangezogen. Zuverlässigen Berichten nach haben Karin Branzell als Fricka und Melanie Kurt als Brünnhilde alle überragt. Auch der Wotan von Braun wurde sehr gerühmt, während Vogelstrom als matt und uninteressiert erscheinender Siegfried enttäuscht hat. An Erstaufführungen sind zu nennen „Herbststurm“ von Franz Neumann. In der Musik dieser dalmatinischen Dorftragödie mit ihren leidenschaftlichen Vorgängen pulsiert starkes Temperament. Neumann instrumentiert glänzend, wenn auch sehr kompakt, und wendet auch mit Glück sinnenfällige Melodik an. Unter der hinreißenden Leitung von Laugs erzielte das dramatisch äußerst wirksame Werk durchschlagenden Erfolg. Ganz anderer Art ist die liebenswürdige, feine komische Oper „Meister Grobian“ von Arnold Winternitz, die in einer stilvollen Aufführung noch kurz vor den Ferien herauskam. Von Neueinstudierungen ist noch Aubers „Maurer und Schlosser“ zu nennen. Im allgemeinen ist im Laufe des letzten Jahres die Ausbeute an Erstaufführungen und Neueinstudierungen nicht reich gewesen; der Spielplan hielt sich an das bewährte Alte. Die Zukunft des Staatlichen Theaters liegt einstweilen noch im Dunkel; eine Uebernahme unseres Kunstinstituts von seiten der Stadt würde des Finanziellen wegen kaum zu ermöglichen sein. — Zum Schlusse erwähne ich noch die eben stattgehabte 25-Jahrfeier des Konservatoriums der Musik (Direktor Böhmer). Die über einen Stab hervorragender Lehrkräfte verfügende Anstalt hat stets ernsten künstlerischen Zielen nachgestrebt und ist für das Musikleben Kassels von Bedeutung gewesen. Möge sie das auch ferner bleiben! Th. Iber.

*

Konstanz ehrt die großen Söhne seines engeren und weiteren Vaterlandes. Dem Grafen Zeppelin wurde in diesen Tagen ein Denkmal enthüllt, und nachdem im Laufe des Winters die badischen Dichter Fritz Mauthner, Dodmann und Scholz hier zu Wort kamen, widmete man jetzt dem Andenken Konradin Kreutzers eine ganze Woche. Unserer Generation ist sein Name überkommen und lieb geworden, hauptsächlich durch seine Männerchöre, die sich durch eine tief in unserem Volksempfinden wurzelnde Romantik auszeichnen. Wer erinnerte sich nicht gern des „Tag des Herrn“, der Uhlandschen „Kapelle“ und „Märznacht“? Von seinen Opern haben sich nur das Nachtlager und der Verschwender auf dem Repertoire erhalten. Aber diese sind von einem großen melodischen Reichtum. Was von seinem Schaffen unvergänglich geblieben, hat man in Konstanz im Konzertsaal und Theater zum Teil in mustergültiger Aufführung zu Gehör gebracht. Das Konzert brachte außer Männerchören die selten gehörten Osterchöre aus Goethes Faust für Frauen-, Männer-, gemischten Chor und Rezitation (in der Zusammenstellung von Musikdirektor K. Bienert), sowie eine Reihe wenig bekannter Lieder für Sopran und Klavierbegleitung, die, soweit Kreutzer den Stoff bewältigen konnte, uns einen interessanten Einblick in seine Schöpferwerkstatt tun ließen. Frl. Becht aus Freiburg, die gerade hier vor keine leichte Aufgabe gestellt war, gelang es durch fein nüancierten Vortrag, unterstützt durch die feinsinnige Begleitung Bienerts, diese kleine Auslese aus Kreutzers Schaffen zur Geltung zu bringen. Die musikalische Leitung des Konzertes und des Nachtlagers lag in den bewährten Händen Bienerts, dem die Anerkennung nicht versagt werden kann, daß er mit außergewöhnlicher Hingabe und großem Verständnis die Aufführungen vorbereitet und zu vollem Erfolg geführt hat. Unterstützt wurde er durch eine Reihe hervorragender Künstler und den unter seiner Leitung trefflich geschulten Männer- und gemischten Chor des Bodan. Frau Annette Bienert-Boserup bot gesanglich und darstellerisch eine entzückende Gabriele im Nachtlager, glänzend unterstützt von Kammersänger Jan van Gorkom (Jäger) und Opernsänger Schwerdt (Gomez) vom Landestheater in Karlsruhe. Dem Verschwender lieh Herr Norden (Karlsruhe) eine besondere Note. Wgs.

*

Stuttgart. Es mag Menschen geben, denen es Vergnügen macht, Musikbriefe zu schreiben. Ich gehöre jedenfalls nicht zu ihnen. Wenigstens so lange nicht, als die Verhältnisse nicht andere und bessere geworden sind. In einer Zeit, da das Mittelmäßige, das während des Krieges beängstigend stark an die Oberfläche drängte, immer noch nicht niedergerungen ist, dem Guten den Platz versperrt und den Menschen die Lust an der Kunst überhaupt beeinträchtigt, in einer Zeit, da auch die berufenen Künstler sich nicht mehr an das Wort halten, selten wiederzukommen, wenn man wo gut aufgenommen ist (und das, weil ein wahrhaft scheußliches Wettrennen um materiellen Besitz — oder was man dafür hält — eingesetzt hat), in einer Zeit, da auch der geübteste Schwimmer in Gefahr gerät, in einer Tonflut zu ertrinken, der Künstler und Agenten gleichmäßig die Schleusen geöffnet haben: in einer solchen Zeit ist die innere Sammlung für einen anständig geschriebenen Musikbrief kaum noch aufzubringen. Und sie erleidet überdies noch, hat man es auch zu ihr gebracht, dadurch eine nicht unwesentliche Beeinträchtigung, daß man sich als ehrlicher Mensch heute mehr als je fragen muß, wozu man schreibe? Eine bloße Chronik? Die hat verteufelt wenig Wert, weil ihr Bild fast in allen Städten das gleiche ist! Eine „Kritik“ der Erscheinungen? Das wäre etwas. Aber noch besser wäre eine Sichtung und Untersuchung der Gründe, die zu unserem immer mehr entartenden Kunstleben geführt haben. Doch dazu ist am Ende der Musikbrief nicht da, der sich, will er nicht zu einem trockenen Aufzählen von Namen und Daten werden, immerhin dazu verwenden läßt, das Allgemeine im einzelnen erkennen zu lassen. — Wir sind in Stuttgart (am 21. Juli!) am Ende der Saison angelangt. Auch der letzte Konzertbesucher aus Neigung (von dem aus Beruf nicht zu reden: er war schon lange vorher erschlagen) ist einer sanften Verblödung verfallen. Sechs Wochen gibt es jetzt Schonzeit, während der die teuren Helden der Bühne und des Podiums schon wieder auf neue Taten sinnen . . . Was mit unserem Landestheater werden wird, mögen die Götter wissen. In der Oper sah es wie im Schauspiel nicht zum besten aus: die Repertoirestücke wurden, wie stets, gebracht, Mascagni und Leoncavallo tauchten als edles Dioskuren-Paar wie überall, wo sogenannte Kulturmenschen wohnen, wieder auf, Ad. Adams „König für einen Tag“ fand nicht viel Beachtung, die Walküren-Neuinszenierung setzte die des Ringes in einer im ganzen recht glücklichen Weise fort (mit der Stilisierung des Bühnenbildes und ihrem inneren Widerspruche zum Begriffe der Allkunst müssen wir uns irgendwie abzufinden suchen), Leo Falls entsetzlich ödes Machwerk „Die Kaiserin“ langweilte unsagbar, Schreker hatte mit seinem „Schatzgräber“ einen starken Erfolg, von dem ich freilich nicht glaube, daß er vorhalten wird, Mahlers hübsche Bearbeitung der Weberschen Drei Pintos fand bei trefflicher Wiedergabe nicht so viel Kassenerfolg, wie dem frischen Werke zu wünschen gewesen wäre. An hervorragenden Gästen hatten wir die unvergleichliche Münchnerin Berta Morena als Isolde hier. Hedy Iracema-Brügelmann, einst die unsere, sang einmal die Marschallin im Rosenkavalier. Heinrich Lohalm wurde als Tenor-Buffo verpflichtet, Af Ernesti trat K. Aagard Oestvigs Nachfolge an, und ein dritter Heldentenor, Herr Soot, wurde engagiert. Drei Heldentenöre (mit unserem glänzenden Rud. Ritter, der uns hoffentlich erhalten bleiben wird!) — ein bisserl viel für das Theater, das etwa vier Millionen Mark an Defizit herausgewirtschaftet hat. Für Dr. L. Hörth trat Dr. Otto Erhardt als Oberspielleiter der Oper ein. Der neue Intendant, Herr Kehm, plant u. a. einen Ausbau der deutschen Oper. So darf uns der Theaterhimmel voller Geigen hängen. Wenn nur die Zukunft

nicht für die der ganzen Zeit gemäße Verstimmung sorgen wird . . . Und das Konzertwesen. Die Symphonieabende des Orchesters des Landestheaters brachten in der zweiten Hälfte der Spielzeit u. a. Berlioz' Harold mit Phil. Neeter als ausgezeichnetem Solo-Bratscher, als Uraufführung Herm. Ungers d moll-Symphonie, die keiner starken Teilnahme begegnete, Adolf Busch, den klassischen Interpreten von Beethovens Violinkonzert, Regers Symphonischen Prolog, G. v Kresz mit Mendelssohns e moll-Konzert u. a. m. Das landläufige Programm also. Das Publikum will es nun einmal so und Fr. Busch, unser glänzender junger Dirigent, muß jetzt nur trachten, das Kunstschiff zwischen der Scylla der öffentlichen Meinung und der Charybdis des Orchesters und seiner keineswegs weder individuellen noch idealen Auffassung der neuen Zeit hindurchzulenken, um hoffentlich in besseren Tagen einmal unbeirrt kunstprogrammatisch arbeiten zu können. — Neben unserem ausgezeichneten Wendling-Quartett erschienen von anderen bekannten Vereinigungen die vom Gewandhaus, Rosés und die Ad. Buschs. Neues wurde uns nicht, das Bekannte aber in Vollendung geboten. Das ist gut und schön: wenn aber die führenden Quartette die moderne Komposition wie bisher vernachlässigen — was soll aus der werden? Also bitte ich die Herren, bei ihrem sozialen Empfinden kräftig anklopfen zu wollen! Unser Stuttgarter Trio leidet an der Pianistenkrankheit. Immer noch. Erich Band, ein ausgezeichneter Pianist, sprang einmal ein, Lore Donndorf ein anderes Mal. Wer weiß, wie es weiter gehen wird! Gut läßt sich das noch junge Stuttgarter Kammertrio (Baumann, Köhler, Münch) an. — Einen starken Aufschwung haben die Chorvereinigungen genommen. Das junge Vorbild des vorderhand noch von Fr. Busch und E. H. Seyffart abwechselnd geleiteten Philharmonischen Chores hat anfeuernd gewirkt. Wir hörten von ihm Woyrschs „Da Jesus auf Erden ging", Bach-Kantaten (in wahrhaft glanzvoller Ausführung; um die Einstudierung hatte sich Dr. Temesvary verdient gemacht), Liszts 13. Psalm und Berlioz' Te Deum. Der Leiter des altbekannten „Liederkranz", Walter Reinhart, siedelt nach Zürich über. Um seine Nachfolge wird ein kräftiges Wettlaufen einsetzen. — Die Chorvereinigung brachte unter Er. Band und mit Rhoda v. Glehn, Meta Diestel, Fr. Haas und dem sehr begabten Baß-Bariton Conzelmann u. a. die Bachsche Matthäus-Passion, dem Lehrergesangverein verdanken wir unter Bands Leitung Wolfs Feuerreiter, die lange vernachlässigte Chorfantasie Beethovens mit Dr. W. Georgii, der auch Liszts A dur bei der gleichen Gelegenheit prächtig vortrug. Ausgezeichnetes verheißt die von dem rührigen Herm. Keller begründete „Madrigalvereinigung", die sich aufs glücklichste hier einführte. Wir hörten u. a. geistvolle und feine Madrigale Arnold Mendelssohns (nach Werther-Worten): hoffentlich richtet Keller sein Augenmerk in Zukunft noch mehr auch auf die alte Madrigalkunst! — Der Bayreuther Bund (Sitz Stuttgart) setzte seine Werbetätigkeit für Siegfried Wagner mit unleugbarem Erfolge fort. Indem ich dies rückhaltlos zugestehe, betone ich meinerseits, daß ich mich Siegfried Wagners Kunst gegenüber nach wie vor ablehnend verhalte, obwohl mir selbstverständlich ihr Bekenntnis zum Deutschtum gefällt. S. Wagner als Dirigent wird übrigens seiner Sache schwerlich je Freunde werben. — Im Goethe-Bunde, der Volkskonzerte veranstaltet, kam u. a. Brahms' Deutsches Requiem (Totenfeier für die deutschen Helden des Weltkrieges) zur Aufführung. Ob Orchesterkonzerte in diesem Rahmen bei den jetzt üblichen hohen Kosten noch möglich sein werden, ist sehr fraglich. Als Brahms-Spieler zeigte sich Dr. A. Wassermann begabt, der von hier nach Saarbrücken übersiedelte. Einen prächtigen Abend brachten die hervorragende Schauspielerin Alex. Rossi und die talentierte Hedwig Fröhlich: er war dem Thema „Freude und Arbeit" gewidmet. Und nun die Solistenkonzerte! Da graust's dem alten Knaben, wenn er der vielen, die ihn unbefriedigt ließen, rückschauend gedenkt. Aber die besten Namen zu nennen ist Pflicht: J. Szanto, der Geiger, Arn. Földesy, der glänzende Cellist, der stimmgewaltige Dr. Schipper aus München, Max Menge, die unübertreffliche Sigrid Hoffmann-Onégin, die u. a. Lieder ihres Gatten vortrug, Alfr. Höhn, das Duettistenpaar Emmy Pott und Vally Höttges (herrliche Händel-Duette u. a.), Paul Bender, Erb, die Münchener Meistersänger, Gretel Stückgold, Andreas Weißgerber, der glänzend begabte Geiger, der einzigartige Liszt-Spieler Jos. Pembaur, die Bedeutendes verheißende Geigerin Anita Portner, H. Iracema-Brügelmann, die sich mit Conzelmann für Lieder der Karlsruherin Margarete Schweikert erfolgreich einsetzte, Elena Gerhart, Rud. Ritter, K. Aagard Oestvig . . . Neue Namen unter den Komponisten begegneten selten. Heinr. Bapst, ein Lothringer, gab einen Kompositionsabend. Von Liederkomponisten erregte der Schweizer Aeschbacher als einer, der gute, aber nicht gerade moderne Musik schreibt, einige Beachtung. Als homines novi, die ihre Studien am Stuttgarter Konservatorium gemacht haben, nenne ich: die Pauer-Schülerin Hel. Renate Lang, die Altistin Frieda Dierolf, Schülerin Langs, und den Bassisten Paulus, einen Schüler der Gesangslehrerin Frl. Paulus: alle sind Hoffnungen für die echte deutsche Kunst.

W. N.

*

Verden (Aller). (Bach-Konzertzyklus.) In einer Folge von drei Konzerten versuchte der Oratorienverein zu Verden (Aller) unter der Leitung des Domorganisten Deetjen ein umfassendes Bild von dem großen Schaffen Joh. Seb. Bachs nach seinen wichtigsten Seiten zu geben, wie es in Niedersachsen wohl noch kaum, am allerwenigsten an mittleren und kleineren Plätzen geboten worden ist. Es waltete dabei die Absicht vor, inmitten einer Zeit, deren geistiges und gesellschaftliches Leben allerorten Verfallzeichen erkennen läßt, durch möglichst stilreine Aufführungen das erhabene Bild dieses Lebenswerkes in seiner ganzen Größe, umgeben von dem ganzen Geheimnis seiner zugleich niederschmetternd und emporreißend läuternd wirkenden Gewalt und seiner anziehenden Unnahbarkeit aufzurichten. — In einem Orgelkonzerte führte Deetjen auf der 1916 von Adolf Hammer in Hannover erbauten, die Bedürfnisse der modernen Bach-Interpretation ganz besonders berücksichtigenden Orgel (3 Manuale, 55 Stimmen, sämtliche modernen Spielhilfen) Präludium und Fuge in Es dur und Fantasie und Fuge in g moll aus nebst vier zum Teil seltener gespielten Choralbearbeitungen aus dem „Orgelbüchlein". Von Prof. Max Seiffert (Berlin) auf dem Klavier begleitet, sang die Sopranistin Liesel Ehrhardt (Hannover) sechs Lieder aus dem Schemellischen Gesangbuche. — Ein zweiter Abend war der Orchester- und Kammermusik gewidmet. Die zum Teil durch auswärtige Mitwirkende verstärkten Verdener Kapellen führten unter Leitung Deetjens und mit Unterstützung Seifferts im Cembalopart das IV. (G dur) und II. (F dur) Brandenburgische Konzert aus. Das Concertino des IV. wurde bestritten von den Herren Cornelis Kropholler (Bremen, Violine), Prof. Dr. Kratzi (Bremen, 1. Flöte) und Konzertmeister Sauermilch (Bückeburg, 2. Flöte). Herr Kropholler spielte außerdem die VI. Sonate in E dur für unbegleitete Violine, indessen die beiden Flötisten zusammen mit einem Violoncello die dreisätzige Triosonate in G dur ausführten, und Luise v. Festenberg-Pakisch (Berlin) die von Prof. Dr. Max Seiffert bearbeiteten Schemelli-Lieder, vom Bearbeiter auf dem Klavier begleitet, vortrug. — Den Höhepunkt der Konzertfolge bildete eine Aufführung der Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes. Die Sopranpartien hatte Luise v. Festenberg-Pakisch (Berlin) übernommen, die des Alt Hedwig Rode (Osnabrück), die Rolle des Evangelisten und die lyrischen Tenorpartien sang Erwin Zingel (Berlin), die Christus-Partie A. R. Harzen-Müller (Berlin), die kleineren dramatischen und die lyrischen Baßpartien Hans Timmermann (Bremen). In die Ausführung des Continuo teilten sich Max Seiffert (Klavier) und Tilla Badenhop (Hannover, Orgel); die Gesamtleitung lag in den Händen des Domorganisten Deetjen. — Der Besuch der Aufführungen, zumal der letzten, auch von auswärts rechtfertigt die Hoffnung, daß den künstlerischen Interessen und dem musikalischen Leben gerade auch des flachen Landes und der kleineren Städte in der näheren und ferneren Umgebung Verdens neue Antriebe und neue Maßstäbe aus diesen unter kleinstädtischen Verhältnissen nur mit großer Mühe zu bewerkstelligenden Konzertvorführungen erwachsen sind, und daß gerade durch dies provinzielle Bach-„Fest" (wenn man diesen etwas anspruchsvollen Titel dafür wählen darf) solche Kreise mit der Kunst des Altmeisters ausgiebig in Berührung gebracht sind, die durch Veranstaltungen in größeren Städten nur schwer oder gar nicht erreicht werden.

*

Basel. **Den Abschluß der Saison bildete die Wiedergabe aller Beethoven-Symphonien unter Hermann Suters Leitung. Dies ist jeweilen der musikalische Höhepunkt, und man bedauert nur, daß der akustisch unübertreffliche große Musiksaal nicht größer ist, um die vielen Tausende noch hinzu zu fassen, die in diesen unsterblichen Werken Kraft fürs Leben schöpfen können. Während die Opernsaison mit einer durch Liebhaber verstärkten „Meistersinger"-Aufführung glanzvoll abschloß, ereignete sich das Phänomen, daß vor „Figaros Hochzeit" der eiserne Vorhang mit eiserner Zähigkeit sich gegen die Hebung stemmte; infolge dessen wurde die Oper auf den 1½ Metern davor konzertmäßig gegeben, während der Chor in den Proszeniumslogen sang; ein Experiment. das der Musik Mozarts entschieden zugute kam! Die Konzerte des „Basler Gesangvereins" endeten mit einer Händel-Feier. „Saul" mit der Noordewier, der Durigo, dem Basler Cron und Fischer aus Sangershausen, im Münster, erzeigte Chrysander-Gervinus' straffe Handlungsschürzung im vorteilhaftesten Licht. „Acis und Galatea", dies reizende Schäferspiel aus dem Uebergang Händels von der Oper zum Oratorium, gab den Solisten, vor allem dem urgewaltigen Polyphem (Fischer) Gelegenheit, ihre Kunst der Charakteristik zu entfalten. Wer zeigt den Weg, um diese echt volkstümlichen Chöre dem Volksgesang zuzuführen? Ein großes Gesangsfest in Basel zeigte, wie wenig gut die Leiter der großen Männer- und gemischten Chöre auf dem Gebiet des Volksgesangs beraten sind. Den Weg zur Besserung zeigten die Kompositionen Gottfried Kellerscher Texte durch Hermann Suter, die, teilweise mit Orchesterbegleitung eine prächtige Wiedergabe fanden; ebenso Georg Haesers „Wanderlied der Prager Studenten", ein ausgezeichneter Wurf.** **Baur (Basel).**

Kunst und Künstler

— Eine Konzertreise des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Nikisch nach England wird geplant. Sie soll durch englische Kunstfreunde und Herrn H. Behrens in Berlin finanziell gesichert werden. Ohne Komplikationen wird, wie wir fürchten, die Sache nicht von statten gehen, doch warten wir die Entwickelung ab.

— Der Hans-Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst veranstaltet in den nächsten Monaten eine Reihe von Konzerten und Vorträgen innerhalb und außerhalb Münchens, in denen neuzeitliche Tonkünstler zu Worte kommen und ästhetische Probleme der Gegenwart behandelt werden sollen. Alle Einsendungen sind an den Schriftführer des Vereins, Dr. Kroll, München, Leopoldstraße 81, zu richten.

— Im Concertgebouw zu Amsterdam wird anläßlich von Beethovens 150. Geburtstag in den Monaten November und Dezember ein großer Beethoven-Zyklus stattfinden, in dem in 10 Konzerten unter Leitung Willem Mengelbergs sämtliche Orchesterwerke, die

Neunte Symphonie, die Chorfantasie und die Missa solemnis und in 14 Kammermusikkonzerten durch bedeutende deutsche, österreichische, französische und holländische Ensembles sämtliche Kammermusikwerke des Meisters zur Aufführung gelangen.

— Alfred Hoehn trat in der vergangenen Spielzeit siebzigmal mit größtem Erfolge vor die Oeffentlichkeit. Der Künstler, der sich, wie bekannt, seit längerer Zeit auch als Komponist betätigt, vollendete einen Psalm für Bariton und großes Orchester, sechs Orchesterlieder, und arbeitet zurzeit an einem Streichquartett.

— Wilhelm Furtwängler hat mit dem Pfälzischen Landes-symphonie-Orchester, dessen Leitung, nachdem der Vertrag mit Ludwig Rüth nicht mehr erneuert worden, an Fritz Grunert übergegangen ist, in der Festhalle in Landau (Solistin mit der Zerbinetta-Arie war Irene Eden) stärksten Erfolg gehabt. Zur Wiedergabe gelangten u. a. Straußens Heldenleben und Tschaikowskys e moll-Symphonie.

— Walter Josephson, der 21 Jahre das Duisburger städtische Musikleben geleitet hat, ist von seiner Stelle zurückgetreten. Eine zweitägige Veranstaltung, die im Zeichen von Bach, Beethoven und Brahms stand, schloß seine Tätigkeit ab. Sie brachte dem verdienstvollen Musiker zahlreiche Ehrungen. Das Amt des städtischen Musikdirektors soll baldigst neu besetzt werden.

— Der Münchener Tonkünstlerverein ernannte Prof. Dr. Adolf Sandberger in München zu seinem Ehrenmitglied.

— Universitätsprofessor Dr. Theodor Kroyer (München) ist als Nachfolger des Generalmusikdirektors Geh. Rates Dr. Philipp Wolfrum zum ordentlichen Honorar-Professor für Musikwissenschaft in Heidelberg ernannt worden.

— Franz v. Hoeßlin, Erster Kapellmeister des Mannheimer Nationaltheaters, ist von der Museums-Gesellschaft in Frankfurt a. M. eingeladen worden, die Beethoven-Feier am 17. und 19. Dezember zu dirigieren.

— Der Bariton Theodor Scheidl vom Landestheater in Stuttgart wurde ab 1921 der Berliner Staatsoper verpflichtet.

— Die Altistin Wilhelmine Brückner hat an der Akademie der Tonkunst in München den Preis aus der Felix-Mottl-Gedächtnisstiftung für dramatischen Gesang erhalten; vor einem Jahr wurde der Künstlerin der Ehrenpreis aus der Königswarter-Stiftung verliehen.

— Armin Knab, über dessen Schaffen wir unsere Leser schon öfter unterrichtet haben, hat neuerdings mit seinen Mombert-Liedern in Nürnberg und Manuskript-Gesängen in München starken Erfolg gehabt. Wir gedenken demnächst eine Legende des in Rothenburg a. T. lebenden Komponisten zu veröffentlichen.

— Der seitherige Erste Chormeister des Stuttgarter Liederkranzes, Walter Reinhart, hat seine Berufung an die Harmonie Zürich angenommen und ist damit der Nachfolger des bekannten, unlängst verstorbenen Musikdirektors Faßbänder geworden.

— Paul Scheinpflug hat eine heitere Spieloper „Der Kammersänger" nach Ilgensteins Lustspiel „Kammermusik" beendet.

— Erich Anders wird seine Tätigkeit in Zukunft zwischen Köln, Düsseldorf (Musikkritik für die „D. Morgenpost") und Bonn, wo ihm das Lektorat für theoretische Fächer an der Universität übertragen wurde, teilen.

— Die ausgezeichnete junge Geigerin Anita Portner (Fürth i. B.) hat neuerdings in München und Karlsruhe durch ihre reife und edle, stilsichere Kunst Aufsehen erregt.

— H. Scherchens Streichquartett Op. 1, das durch die Quartettvereinigung der Neuen Musikgesellschaft eine viel bewunderte Wiedergabe beim 50. Tonkünstlerfest in Weimar fand, wird im Herbst d. J. im Steingräber-Verlage erscheinen.

— Im kathol. Vereinshause in Schw. Gmünd wurde die neue, von Gebr. Späth in Ennetach bei Mengen erbaute Konzertorgel eingeweiht. Seminaroberlehrer Wekenmann trug eine Toccata von Muffat, Toccata und Fuge in d von Bach, Stücke von Händel, Mendelssohn und Reger meisterhaft vor. Der Kirchenchor vom Heiligkreuz (Leitung Musikdirektor Schmid) beteiligte sich an der schönen Feier mit wohlgelungenen Chören von Faißt, Rheinberger und Händel. Kapellmeister Graupner betätigte sich solistisch (Adagio für Violine von Becker) und auch der Gesellenchor (P. Schmid) tat sein Bestes, den Weiheakt zu verschönen.

— „Der Schelm von Bergen", eine romantische Oper in drei Akten von Gustav Riehr, die vor zwanzig Jahren nach dem Tode Riehrs am Hoftheater in Dessau, wo der Komponist als Hofmusikdirektor wirkte, am Hoftheater in Neustrelitz und am Stadttheater in Erfurt mit starkem Erfolge aufgeführt wurde, und Manuskript geblieben war, ist jetzt in einer Neubearbeitung von Artur Dette, Dessau, im Hansa-Verlag zu Berlin-Wilmersdorf erschienen.

— Die beiden neuen Liederzyklen von J. Haas (vergl. Heft 19 d. J. S. 306) werden demnächst im Verlage von Schott & Söhne in Mainz erscheinen.

— In Parma ist ein von Ettore Ximenes geschaffenes Denkmal Verdis enthüllt worden.

— Dem Dirigenten Arturo Toscanini ist die künstlerische Leitung des Scalatheaters in Mailand übertragen worden.

— In Spanien erregt ein junger Pianist und Komponist Jesus Aroca, wie der Ménestrel berichtet, Aufsehen. Von seinen Veröffentlichungen werden genannt: **Cancionero de Claudio de la Sablonera** und **Arrabales Castellanos.**

— Herr Albert Maecklenburg schreibt im zweiten Teil seines Aufsatzes („N. M.-Z." 17. Juni 1920): „Wie Liszt als musikalischer Interpret des Mazeppa, war ja auch Berlioz ein Byron-Schwärmer. Wenn es Liszt gelang, Byronsche Gedanken ins Musikalische zu übersetzen, so konnte dies insofern geschehen, als seine proteusartige Natur vermöge ihrer immensen Kommodationsfähigkeit sich für eine Zeitlang in den Byronschen Ideenkreis hineinversetzen konnte, so daß ihm eine Byronsche Figur (wie Mazeppa) musikalisch zu illustrieren wohl gelang usw." Wohl existiert ein Gedicht „Mazeppa" von Byron. Liszt wurde aber zu seinen Mazeppa-Werken (Nr. 4 der Etudes d'exécution transcendante und symphonische Dichtung für großes Orchester) durch das gleichnamige Gedicht Victor Hugos angeregt. Dieses Gedicht ist auch der symphonischen Dichtung als Programm beigefügt. Die Entwickelung der Lisztschen Mazeppa-Werke ist eine ganz merkwürdige. 1826/27 erschienen bei Boisselot in Marseille (später bei Hoffmeister, Leipzig) die 12 Jugend-Etüden Liszts. Nr. 4 (d moll) ist die Grundlage der späteren Mazeppa-Werke. 1837/38 arbeitete Liszt diese Jugend-Etüden vollständig um und stattete sie mit seiner neu erfundenen Technik aus. — (Erschienen bei Haslinger quondam Tobias, Wien 1839 und bei Ricordi, Mailand. Sie haben den Namen „Grandes Etudes". In der Haslinger-Ausgabe sind beide Bände zu je 6 Etüden Carl Czerny, in der Ricordi-Ausgabe der erste Band diesem, der zweite Band Chopin gewidmet.) Diese bei Haslinger erschienenen „Grandes Etudes" haben noch keine Titel. — Nr. 4 dieser Etüden hat Liszt nochmals umgearbeitet und ist sie einzeln bei Haslinger erschienen. Der Geschäftsführer Haslingers, Sobiehart (schon verstorben), forschte nach dem Datum der Edition dieser Etüde und nach langen Mühen bezeichnete er mir das Jahr „1847". Ueber dieser Etüde steht zum erstenmal „Mazeppa" und merkwürdigerweise **à Victor Hugo!!** Liszt bringt hier am Anfang und am Ende der Etüde schon programmatische Züge (Peitschenknall und Triumph). — Diese Etüde, sowie die anderen Grandes Etudes hat Liszt in Weimar (wahrscheinlich 1850) wieder umgearbeitet (erschienen 1852 als Etudes d'execution transcendante bei Breitkopf & Härtel). Auf der vierten Etüde steht auch oben „Mazeppa". Zu gleicher Zeit (1850, ediert 1856) schrieb Liszt die symphonische Dichtung „Mazeppa" für großes Orchester und fügte das lange Gedicht Victor Hugos als Programm dem Werke bei. Es liegt hier also ein sehr interessanter Fall vor, indem Liszt aus einem bereits vorhandenen, nichtprogrammatischen Werk durch Umarbeitung und angeregt durch Victor Hugos Gedicht programmatische Musik geschrieben hat. Ich habe in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1911 (Nr. 42 und 43) eingehend die Entwickelung der Mazeppa-Werke geschildert und auf diesen merkwürdigen Prozeß hingewiesen. — Aber nicht allein Victor Hugo hat Liszt zu diesem Werke angeregt. Auch Horace Vernet, der berühmte französische Kunstmaler, dürfte Liszt durch seinen Gemäldezyklus „Mazeppa", welcher im Louvre in Paris vorhanden ist, beeinflußt haben. — Doch ist letzteres nur eine Vermutung, für welche aber viele Momente, deren Erörterung zu weit führen würde, sprechen. Sicher aber ist es, daß Liszts Mazeppa-Werke durch Victor Hugo und nicht durch Byron angeregt wurden. Durch Byrons Gedicht „Tassos Klage" wurde Liszts „Tasso, Lamento e Trionfo" angeregt. Außerdem schrieb Liszt „Au lac de Wallenstadt" und „Les cloches de Génève" und l'Orage (I. année de pélérinage) nach Versen aus Byrons „Ritter Harolds Pilgerfarth". In meiner ersten Erwiderung gegen Herrn Maecklenburgs Ausführungen ist statt Phrenodie natürlich Threnodie zu lesen.

A. Stradal.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Torgau starb der früher in Hamburg ansässige Komponist Karl Gleitsch, der eine Reihe von Orchesterstücken an die Oeffentlichkeit gebracht hat.

— Aus Neustadt (Holstein) wird der Tod Robert Lienaus, des Leiters des Schlesingerschen Musikverlages in Berlin, gemeldet. Lienau hat sich als Kaufmann wie als stark sozial empfindender Freund der deutschen Tonkünstler einen weit geachteten Namen erworben.

— Am 20. Juli endete in Stuttgart das Leben Karl Möskes, eines angesehenen Lehrers des Konservatoriums. Der Verstorbene wurde am 4. Mai 1868 in Kempen am Niederrhein geboren, studierte am Kölner Konservatorium, dem er später auch einige Zeit seine Kraft als Klavierlehrer widmete, um dann als Musikdirektor in Zweibrücken und Düren tätig zu sein. Seit Ende Dezember wirkte Möskes am Stuttgarter Konservatorium. Er hat Kompositionen für Klavier und Orchester, darunter ein von ihm selbst unter Max Pauers Leitung vor etwa zwei Jahren gespieltes Konzert, Männerchöre, Lieder u. a. m. hinterlassen. Möskes war eine wenig widerstandsfähige Natur; er ist einem, nicht zum wenigsten der Not unserer Zeit zuzuschreibenden Nervenleiden zum Opfer gefallen.

Erst- und Neuaufführungen

— Leo Blechs Operette „Die Strohwitwe" hatte bei ihrer Uraufführung in Berlin starken Erfolg.

— Die Dresdner Staatsoper wird als erste Neuheit in der nächsten Spielzeit Siegfried Wagners „Sonnenflammen" herausbringen. Die Dekorationen werden von Franz Staffen geschaffen. Die musikalische Leitung hat Fritz Reiner, die Inszenierung S. Wagner.

— Das Hamburger Stadttheater hat Louis Spohrs Oper „Jessonda" zu neuem Leben zu erwecken versucht.

— In Jena erlebte die Tanzpantomime „Die Tänzerin" von Hans Erdmann unter Leitung des Komponisten die Uraufführung.

— Am Bremer Stadttheater begegnete Karl Neuraths „Deutsches Requiem" bei seiner Uraufführung einer freundlichen Aufnahme.

— In Weimar gelangten eine Violinsonate in A dur und verschiedene Lieder eines jungen Komponisten, Fritz Reuter, zur Erstaufführung.

— „Eine Liebe", den Liederkreis Gustav Falkes, brachte Anton Penkert, ein ernster, in Hamburg als Musiklehrer, Komponist und Musikkritiker wirkender Tonkünstler, in seiner Komposition aus dem Manuskript in Hamburg zu sehr erfolgreicher Uraufführung.

— In Memel gelangte unter Siebens Leitung „Die Samländische Idylle" des jungen ostpreußischen Komponisten Otto Besch aus dem Manuskript zur Uraufführung.

— Walter Niemanns „Anakreon" Op. 50 für Streichorchester gelangte im Konservatorium-Orchesterkonzert des Steiermärkischen Musikvereins in Graz unter Leitung von Direktor Dr. Roderich von Mojsisovics mit schönem Erfolge zur deutsch-österreichischen Uraufführung.

— In Mülheim a. d. R. finden allsonntäglich in der Petrikirche Frühkonzerte bei freiem Eintritte statt. Die Mitwirkenden stellen sich unentgeltlich zur Verfügung. In dem 56. dieser Konzerte kamen zur Wiedergabe: Konzert für 4 Violinen und Orgel von Leonardo Leo, Kanon für 4 Violinen von G. Bunk, Dortmund (Uraufführung) u. a. m.

Vermischte Nachrichten

— Zu der Notiz Heft 20, Seite 324, Spalte 2 „Aufruf . . ." wird uns mitgeteilt, daß die Zulassung des Eitzschen Tonwortverfahrens an preußischen Schulen unmittelbar bevorsteht. Der Einsender hat, von einem Mitgliede des Ministeriums befragt, erklärt, daß der Landesverband der Musiklehrer an höheren Unterrichtsanstalten Preußens für unbedingte Freiheit der Methoden sei und in diesem Sinne auch eine Freigebung des Eitzschen Verfahrens, ohne damit zu diesem Stellung zu nehmen, begrüßt.

— Bei den diesjährigen Prüfungen am Württ. Konservatorium für Musik in Stuttgart zur Erlangung eines Befähigungszeugnisses als Musiklehrer ist den nachgenannten Schülern das Diplom zuerkannt worden. Im Hauptfach Klavier: Gretl Heyl aus Ludwigsburg, Johanna Lang aus Owen, Luise Rieth aus Aalen, Elisabeth Tiemann aus Bielefeld, Grete Elben, Hedwig Riedling, Meta Schmidt, Trude von Sonntag aus Stuttgart; im Hauptfach Violine: Gretel Brauer aus Stuttgart, Hely Liebler aus Stuttgart; im Hauptfach Orgel: Manfred Schüz aus Calw.

— Aus dem 45. Jahresbericht des 1804 begründeten Würzburger Konservatoriums, der ältesten musikalischen Anstalt Deutschlands, die bereits 1820 Staatsanstalt wurde, ersehen wir u. a. Aenderungen im Personalstande: in Ruhestand trat Prof. R. Stark, der ein hervorragender Klarinettist, der Anstalt 33 Jahre angehörte. Angestellt wurden: Alfr. Küffner (provisorisch), Max Niebaur, Gust. Steinkamp. E. Großmann und Jul. Manigold erhielten den Professortitel. Die reichen Konzerte der Anstalt fanden starke Teilnahme, die Prüfungen wurden durch 21 Examinanden bestanden. Die Professoren Simon Breu und Otto Träger feierten ihr 25jähriges Dienstjubiläum. Das neue Lehrjahr beginnt am 10. September.

— Dem 42. Jahresbericht des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. entnehmen wir neben allgemeinen Schulnachrichten eine kurze Biographie Prof. Fritz Bassermanns, der, als ausgezeichneter Geigenlehrer anerkannt, am 13. Juni mit seinem 40jährigen Amtsjubiläum seinen 70. Geburtstag beging. Als neue Lehrer traten ein: A. Kohmann (Sologesang), Edm. Stegner (Horn), Prof. Fr. Gambke (Gesangs-Ensemble), Frl. R. Hahn (Gesang) usw. Ausgeschieden sind aus dem Lehrkörper: Beatr. Lauer-Kottlar (Gesang), Else Michaeli (Violon-Cello). Der Mozart-Stiftung verdankt das Konservatorium wesentliche Unterstützung; seinen Zöglingen ist die Berechtigung verliehen worden, sich an der Konkurrenz um den Meyerbeer-Preis zu beteiligen. Auch genießt die Anstalt die Vorteile der vom preußischen Staate subventionierten Institute.

— Der Jahresbericht des Städtischen Konservatoriums der Musik Nürnberg weiß allerlei von den Nöten der Gegenwart, aber auch von erfreulichen Dingen zu berichten. Dahin gehört der gute Wille der Leitung, die Anstalt, die bis zum Vorjahre noch Musikschule hieß, immer höheren Zielen zuzuführen. Der Besuch war zufriedenstellend. In das Lehrerkollegium trat W. Kühne (Violoncell und Klavier), an die Stelle August Hölzels der Organist an der Lorenzerkirche W. Körner. H. Bünte wurde durch L. Multerer ersetzt. Der Pianist H. Weiß wurde ordentlicher Lehrer des Klavierspiels. Die Konzerte des Konservatoriums fanden allseitige Beachtung. Fritz Koch beging die Feier seines 60. Geburtstags, Rich. Schlücke die des 50jährigen, Karl Lippits die des 25jährigen Dienstjubiläums.

— Die Hochschule für Musik in Mannheim beklagt in ihrem Jahresberichte den Tod Dr. Oskar Grohes, einer Idealgestalt des Mäzenatentums, Felix Rieps, Georg Kellers, Max Behrens'. Für Keller trat Herm. Gausche, für Behrens Heinz Mayer in den Lehrkörper ein. Weitere neue Lehrkräfte sind: G. Bosch, Br. Eckenroth (Klavier), K. E. L. v. Knorr (Violine), W. Koetscher (Violoncello und Klavier), Ad. Kraus (Klarinette), H. Kuhn (Violine), A. Levi, J. Ludwig (Violine), M. Maier, B. Max, K. Max, J. Merte, El. Oberle (Klavier), H. Schaaf, Fr. Schmidt (Gesang), A. Schuller, H. Stephanus, L. Toch (Violine), H. Wette und E. Woll (Klavier). Ernst Toch wird in Zukunft als Kompositionslehrer tätig sein. Die Besuchsziffer der Anstalt ist abermals gestiegen. Nachrichten über die Opernschule haben wir bereits früher mitgeteilt.

— Der St.-Michaelis-Kirchenchor Hamburg (Leiter Alfr. Sittard) verschickt seinen 7. Jahresbericht, aus dem eine erfreuliche Steigerung der künstlerischen Tätigkeit des Chores hervorgeht. Sie umfaßte eigene Unternehmungen und Mitwirkung bei patriotischen, gottesdienstlichen und kulturellen Feiern.

— Die kürzlich in Berlin abgehaltene Versammlung von Mitgliedern und Freunden der „Vereinigung zur Förderung deutscher Musik und Musiker" hat die Gründung einer auf der vorbereiteten Grundlage aufzubauenden und über ganz Deutschland auszubreitenden Vereinigung beschlossen, die den Namen Hilfsbund für deutsche Musikpflege tragen soll. Nach Durchberatung der Satzung wurde ihre endgültige Fassung einem Viererausschuß übertragen; dieser soll das Ergebnis seiner Beratung der für September beabsichtigten außerordentlichen Hauptversammlung vorlegen. In den vorläufigen Vorstand wurden Prof. Dr. Georg Schumann, Karl Flesch, Dr. Richard Stern, Geheimrat Felix Deutsch, Arnold Ebel, Leo Kestenberg und Paul Schwers berufen. Dem Vorstand soll ein Beirat von mindestens 30 Mitgliedern aus allen größeren Musikstädten Deutschlands zur Seite stehen, dem die Aufgabe zufällt, den Ausbau des großgedachten Werkes in allen deutschen Gauen zu fördern. Die Geschäftsstelle des Hilfsbundes für deutsche Musikpflege befindet sich in Berlin W 62, Schillstraße 9.

— Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare (Sitz Dortmund) hatte im Juli alle Konservatoriums- und Musikschulleiter Rheinlands und Westfalens zu einer Besprechung der sich immer schwieriger gestaltenden wirtschaftlichen Lage nach Essen-Ruhr eingeladen. Einheitliche Gestaltung des Schulgeldes wie der Lehrergehälter, Möglichkeiten zur wirtschaftlichen Besserstellung der Lehrkräfte, Anschluß an den Reichsverband der Privatschulen, 10% Steuerabgabe und Abwehr der drückenden Lasten bildeten den Hauptpunkt der Besprechung. Es wurde beschlossen, in bestimmten Zeiträumen zur Beratung der wirtschaftlichen Fragen zusammenzukommen.

— Verband akad. geb. Chorleiter von Rheinland, Ortsgruppe Industriebezirk (Essen). Zur Wahrung künstlerischer und wirtschaftlicher Interessen haben sich die führenden Chorleiter des Industriebezirkes von Duisburg bis Hamm in Essen zu einem Verbande zusammengeschlossen. Durch Reformen auf dem Gebiete des Chorgesanges durch Einführung einheitlicher Vorträge und bestimmter geschäftlicher Prinzipien, durch Schlichtung von Rechtsstreitigkeiten will er die Interessen der Chorleiter und Vereine gleichmäßig wahrnehmen. — Da der Verband akad. geb. Chorleiter Rheinlands, Sitz Köln, dieselben Bestrebungen verfolgt, wurde beschlossen, einheitlich vorzugehen und sich dem Verbande als Ortsgruppe Industriebezirk, Geschäftsstelle Essen, anzugliedern. — Als Vorstand wurden gewählt: Ehrenvorsitzender Max Fiedler, I. Vorsitzender H. Schnitzler, II. Vorsitzender R. Hoffmann (Bochum), Schriftführer R. Foerster, Schatzmeister O. Helm, Beisitzer F. Drost, A. Honndorf und G. Müller.

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands (Berlin W. 57, Blumenthalstr. 17) hielt seine Hauptversammlung ab: es wurde die erfreuliche Weiterentwickelung des Verbandes festgestellt, der allein in Berlin 133 Veranstaltungen arrangierte und mancherlei Engagements auch nach dem Auslande vermittelte. Immerhin läßt aber gerade hier die Teilnahme der Künstler zu wünschen. Der Verband hat energisch gegen die Lustbarkeitssteuer gekämpft und andere soziale Ziele ins Auge gefaßt. Den Vorstand bilden: X. Scharwenka, W. Meyer, F. Fleischer, Fr. Rawitz, A. v. Eweyk, K. Fredrich, H. Jung-Janotte, K. Klingler, Tél. Lambrino.

— (Rhythmische und musikalische Ferienkurse in Stuttgart.) Dr. Rud. Bode (München), Verfasser von „Der Rhythmus" (Diederichs, Jena), hält im Hörsaal der Führerschule der „Jugendarbeit" (Gänsheidestraße 119) auf deren Veranlassung verschiedene, am 1. September beginnende Kurse: Bewegungsrhythmik, Gehörsbildung, Treffübungen, Intervallehre. — Im Gegensatz zu Dalcroze, der durch übermäßige Betonung der Metrik zu bedenklicher Schematisierung und schablonenhafter Vertechnikung führt, erkennt Bode den Rhythmus als vitales Prinzip, nicht zu verwechseln mit dem mehr intellektuellen des Taktes. — Die Kurse entspringen dem Bestreben der Führerschule, von jahrzehntelanger Verkrampfung und Mechanisierung zu befreien, zu den Elementen und deren gesetzmäßigen Zusammenhängen zu dringen und Sicherheit in der eigentätigen Verwendung erlangter Grunderkenntnisse zu erreichen.

— Die Geschäftsstelle des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig ersucht uns um den Abdruck der folgenden Bekanntmachung: Verschiedene Vorkommnisse der letzten Zeit geben Veranlassung, darauf hinzuweisen, daß nach dem Reichsgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901 jede Vervielfältigung eines solchen Werkes ohne Einwilligung des Berechtigten unzulässig ist, gleichviel durch welches Verfahren sie bewirkt und ob das Werk in einem oder mehreren Exemplaren vervielfältigt wird, außer wenn sie nicht den Zweck hat, eine Einnahme daraus zu erzielen. Nach § 36 des genannten Gesetzes ist, wer vorsätzlich oder fahrlässig unter Verletzung der ausschließlichen Befugnis des Urhebers ein Werk vervielfältigt, dem Berechtigten zum Ersatze des daraus entstehenden Schadens verpflichtet. Bei vorsätzlicher Vervielfältigung ohne Einwilligung des Berechtigten wird er mit Geldstrafe bis zu dreitausend Mark bestraft (§ 38). Die Rechtsverletzung liegt schon dann vor, wenn das Werk nur zu einem Teile vervielfältigt wird (§ 41). Gestützt auf diese gesetzliche Bestimmung werden der Verein der Deutschen Musikalienhändler und der Deutsche Musikalien-Verleger-Verein jeden zu ihrer Kenntnis gelangenden Fall widerrechtlicher Vervielfältigung von Musikalien gerichtlich verfolgen, womit gleichzeitig die Einziehung der widerrechtlich her-

gestellten Exemplare verbunden ist. Unsere Leser werden gebeten, etwa ihnen bekannt werdende Fälle des Notenabschreibens der Geschäftsstelle des Vereins der Deutschen Musikalienhändler, Leipzig, Gerichtsweg 26, sofort mitzuteilen und nach Möglichkeit darauf hinzuwirken, daß widerrechtlich vervielfältigtes Notenmaterial seitens der Benutzer ebenfalls der Geschäftsstelle zum Zwecke der Vernichtung überwiesen wird. Im Falle der freiwilligen Ablieferung solchen widerrechtlich vervielfältigten Notenmaterials wird von einem Strafantrag abgesehen.

— Die Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M., die die Unterstützung musikalischer Talente zur Ausbildung in der Kompositionslehre bezweckt, beabsichtigt für 1. Okt. 1921 ein neues Stipendium, eine Freistelle an Dr. Hochs Konservatorium zu Frankfurt, zu vergeben. Außerdem gewährt die Stiftung dem Stipendiaten einen jährlichen Zuschuß von 3000 Mk. Bewerber, die das 24. Lebensjahr noch nicht überschritten haben, erhalten nähere Bestimmungen durch den Sekretär der Mozart-Stiftung Julius Nauheim, Frankfurt a. M., Leerbachstraße 22.

— Wie aus Wien berichtet wird, ist das Weiterbestehen des Wiener Symphonieorchesters für ein weiteres Jahr gesichert. Staat und Stadt gewährten eine Subvention und das Komitee zur Förderung symphonischer Musik in Wien brachte durch private Sammlungen eine große Summe, die das Defizit eines Jahres deckt, auf. Es wurde eine neue Aktion in die Wege geleitet, um 50 Kunstfreunde zu verpflichten, in den nächsten 5 Jahren jährlich je 20 000 Kronen zu spenden. Mit den übrigen Subventionen wäre der Bestand des Symphonieorchesters dann vorläufig gesichert.

— Auf Anregung Dr. Paul Marsops wird demnächst in Nürnberg unter Vorsitz des Musikdirektors Karl Rorich, Direktor des Städtischen Konservatoriums, eine öffentliche Musikbücherei ins Leben gerufen.

* * *

Zu unseren Bildern. Zwei Kölner Sängerinnen, die Sopranistin Emmy Pott und die Altistin Vally Höttges wirken seit einiger Zeit mit großem Erfolge zusammen auf dem Konzertpodium. Wir erinnern uns mit Vergnügen ihres ersten gemeinsamen Auftretens in Stuttgart (1919), bei dem sie u. a. Duetten von B. Marcello und Händel die ebenso feingeschulten wie künstlerisch empfindenden Interpretinnen waren, deren Stimmen in edelstem Wohlklange und glücklichem Verhältnisse ineinanderflossen.

Erna Ellmenreich ist eine der zuverlässigsten Stützen des Württembergischen Landestheaters und eine seiner Zierden. Gewiß, es gibt Sängerinnen von größeren und blendenderen Stimmen. Wenn aber je eine Künstlerin durch die tiefe harmonische Durchbildung ihrer Leistungen etwaige geringe Mängel vergessen machen kann, so ist es Erna Stotz-Ellmenreich, die als Sängerin vortrefflich, als Darstellerin genial genannt zu werden verdient. Frau Stotz-Ellmenreich entstammt der bekannten Theaterfamilie Ellmenreich, die eine der ältesten Deutschlands ist. Sie wurde 1885 in Meran geboren und wuchs bis zu ihrem 18. Lebensjahre auf, ohne vom Theater etwas zu wissen. Erst ein Besuch bei ihrer Tante Franziska, der berühmten Tragödin in Hamburg, brachte sie in die engste Berührung mit der Bühne. Ein Theaterbesuch löste den anderen ab: Erna Ellmenreich hatte, wie sie dem Vater schrieb, ihren Beruf entdeckt. Nach Besiegung mannigfacher Widerstände kam die angehende Künstlerin nach Stuttgart zur Ausbildung bei der Kammersängerin Biegl und debütierte nach dreijährigem Studium 1908 im damaligen Hoftheater als Margarete. Im folgenden Jahre wurde sie dauernd verpflichtet. Auf ein eigentliches Rollenfach wurde Erna Ellmenreich zum Glück nicht festgelegt. Sie sang im Laufe der Jahre u. a. Mignon, Rosenkavalier, Elisabeth, Salome, Myrtocle (Tote Augen), Turandot, Kersti (Kronbraut), Butterfly, Cherubin, Eurydike. Wer Frau Ellmenreich in ihrem künstlerischen Wirken verfolgt hat, wird ihre Vielseitigkeit zu bewundern gelernt haben. Es gibt für sie keine Aufgabe, die sie nur obenhin gestaltete; immer dringt sie zum Wesenskern vor, immer weiß sie den besonderen inneren Rhythmus ihrer Rollen zu erlauschen und von hier aus ebenso sicher wie vornehm und erschöpfend aufzubauen. Von allen ihren Rollen darf man sagen, daß sie Dichtung und Musik darin vollkommen beherrsche. Das aber verbürgt in Verbindung mit dem großen Können der Künstlerin wahrhaft vollendete Verkörperungen auf der Bühne. Frau Ellmenreich selbst liebt die Rollen am meisten, die Trägerinnen tiefen seelischen Erlebens sind, oder auch die, welche, wie Turandot oder Salome, ein starkes formales Stilisieren verlangen. Sie fühlt sich selbst dem Studium der bildenden Künste tief verpflichtet, dem sie wie ihrer eigenen Kunst mit hingebender Liebe obliegt.

Besprechungen

Für die Violine.

Palachko, Joh.: Serenade (Erinnerung an Genua) für Violine und Pianoforte. Philharmonie-Verlag Kassel.

Kurz, leichtfaßlich und bescheidenen technischen Ansprüchen entgegenkommend, bei alledem aber gehaltvoll. Wir sollten mehr Proben dieser Art haben.

*

Erich Meyer-Helmund: „Sehnsucht" für Violine und Pianoforte. Mk. 1,50. Leuckart.

Eine süße Träumerei in dem Geschmack, der den Dilettanten so sehr zusagt, mit weichen, sehnsüchtigen Vorhalten und einer leicht das Ohr kitzelnden Melodie ausgestattet.

*

A. Schattschneider: Arioso für Violine und Orgel. Mk. 1,50. Ebenda.

Ein Stück, das nicht mehr sein will, als sein Titel besagt, gesanglich ist und harmonisch klar gehalten.

*

Josef Wolfsthal: Caprice von Federigo Fiorillo. Mk. 1,20. Ebenda.

Gut gesetzte Klavierbegleitung zu einer bekannten Fiorillo-Etüde. Ein geschulter Musiker müßte derartiges freilich vom Blatte weg erfinden, ohne mit der Wimper zu zucken.

*

Büttner, Paul: Sonate (c moll) für Violine und Pianoforte. Mk. 6. Ebenda.

Ohne die Eigenschaften individuellen scharf ausgeprägten Stils zu verraten, schwankend zwischen kammermusikmäßiger Behandlung der Stimmen und einer mehr auf das melodisch Gefällige gerichteten Ausdrucksweise, läßt diese Sonate doch auf starkes musikalisches Talent ihres Verfertigers schließen. An das „Adagio" muß man freilich nicht den Maßstab des Höchsten anlegen, es trägt wohl seine Tempo- aber nicht seine Stimmungsbezeichnung zu Recht (unter Adagio verstehen wir Zeit- und Charakterangabe). Nervöses, Abgerissenes raubt der ganzen Sonate das Einheitliche, es spiegelt sich etwas von der Unrast der Zeit in ihr wieder, sie ist in dieser Hinsicht „modern", hinsichtlich der gewählten Mittel jedoch keineswegs.

*

Schlemüller, Hugo: „Auf Urlaub". Suite, Op. 30, für Violoncello mit Klavierbegleitung. Zimmermann.

Derselbe: „Drei Stücke" derselben Besetzung, Op. 27. Ebenda. Preis der einzelnen Stücke Mk. 1,50—2.

Ein bekannter Pädagoge hat hier für Anfänger und Spieler auf der Mittelstufe geeignete Kost geschaffen. Die Ueberschriften (In Erwartung, Fröhliche Fahrt, Bitte, Abschied usw.) geben poetischen Vorstellungen Raum und müssen auch den Spieler zu ausdrucksvollem Vortrage anregen.

Alexander Eisenmann.

Neue Bücher.

Sigfrid Karg-Elert: Die Grundlagen der Musiktheorie. (Kleine praktische Kompositionslehre.) Ein modernes Lehr- und Aufgabenbuch für die Fachausbildung und den Selbstunterricht. 1. Teil. Speka-Verlag, Leipzig.

Die vorliegende, 82 Seiten starke Schrift dient der Vorbereitung für Karg-Elerts zu erwartende größere theoretische Arbeiten, auf deren Erscheinen wir bei des Autors Bedeutung gespannt sein dürfen. Verheißt doch Karg-Elert ein Harmonie-System, das „vom Urprimitiven bis zum Ultrakomplizierten" reicht. Was er in dieser einführenden Schrift bietet, ist eine den Gegenstand nicht immer erschöpfende, aber doch stets andeutende Fülle des Stofflichen, die sich in geschicktem Aufbau gliedert und insbesondere auch Dinge berührt, die nicht auf der Heerstraße der allgemeinen Elementarausbildung in der Musik liegen. Die Arbeit umfaßt zunächst das rhythmisch ungegliederte Horizontale (Ton usw.), das rhythmisch angegliederte Vertikale (Zusammenklänge, physikalische Natur der Harmonie usw., Zeitwerte usw.), das rhythmisch gegliederte Horizontale und Vertikale (rhythmische und metrische Grundtypen als Zeit- und Gewichtsausdruck usw., Grundgesetze der Form). Für die erste Einführung in das Gebiet der Harmonik erscheint mir die Arbeit Karg-Elerts sehr geeignet, da sie planmäßig vorgeht, nichts Wesentliches außer acht läßt und erschöpfende Erklärungen der Erscheinungen nicht vermissen läßt. Gerade dieser letzt berührte Punkt macht die Schrift im Gegensatze zu den immer noch viel zu viel gebrauchten Arbeiten der rein empirischen Theorie wertvoll. Wenn Karg-Elert klagt, daß bei der theoretischen Ausbildung manche elementare Frage übers Knie gebrochen wird, so hat er recht. Man denke nur an die Folgen falscher harmonischer Auffassungen, wie sie sich so oft in unleidlicher Weise in der Orthographie mancher Tonkünstler erkennen lassen! Die Schrift unterrichtet bei aller Knappheit eingehend über allerlei zu wissen nötige Dinge, berührt u. a. den Begriff der Polarität, wendet sich gegen unhaltbare veraltete Anschauungen (z. B. bei der sehr empfehlenswerten Behandlung der Mollskalen, behandelt kurz die griechischen Skalen und Kirchentöne, um mit einer raschen Erörterung über die Zigeunerskalen, die Ganztonskala und die Pentatonik zu schließen. Auf Karg-Elerts System näher einzugehen, wird das Erscheinen seiner größeren Arbeit Gelegenheit geben. Die vorliegende Schrift sei zur vorläufigen Orientierung und Benutzung empfohlen, auch wenn sie an der und jener Stelle zum Widerspruche herausfordert.

*

Otto Klauwell: Die Formen der Instrumentalmusik. 2. Aufl. von W. Niemann. Leipzig, Leuckart 1918.

Ein zur Einführung in die Formenlehre sehr geeignetes Büchlein, das allerdings hier und da der Erweiterung bedarf. W. N.

Schluß des Blattes am 29. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 19. August, des nächsten Heftes am 2. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 23

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.20. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Oeffentliche Förderung und Unterstützung musikalischer Erziehungsanstalten.

Von Joseph M. H. Lossen (Darmstadt).

Dreierlei Zwecke sind es, denen ein modernes Konservatorium zu dienen hat: 1. als Kunstschule zur Heranbildung von Berufsmusikern und Künstlern, 2. als Liebhaberschule zur Ausbildung begabter Dilettanten im Sinne häuslicher Musikpflege, 3. als Seminar zur Heranbildung derer, die sich dem Musiklehrberuf widmen wollen. — Im Anschluß an die immer mehr sich zuspitzende Frage einer durchgreifenden Reform des gesamten musikalischen Unterrichtswesens betonte ich unlängst (Heft 11, S. 170) die Pflichten und Aufgaben eines modernen Konservatoriums, erwähnte aber gleichzeitig dabei die unbedingte und zwingende Notwendigkeit ernster Mithilfe und Förderung von seiten maßgebender öffentlicher Behörden wie Staat, Provinz oder Stadt. Bislang nahmen diese Faktoren — vereinzelte Ausnahmen abgerechnet — eine vollkommen kühle, den Wert der Sache verkennende Haltung ein und zeigten kaum das notdürftigste Interesse für Fragen musikalischer Erziehung, vielmehr überließen sie es privater Kunstpflege — worunter auch die fürstlichen Unterstützungen zählen —, privaten Versuchen und eigenmächtigen Unternehmungen, so daß ein jeder, einerlei ob berufen oder nicht, unbehelligt tun und treiben konnte, was und wie er wollte. Es liegt auf der Hand, daß hieraus, je nach Umständen, neben manchem Vortrefflichen sich mit der Zeit unhaltbare Zustände entwickeln mußten, da jedem Unfug, jeder Spekulation, nicht zuletzt einer zerfahrenen und einseitigen Musikerziehung keinerlei Schranken gesetzt waren. Es konnte vorkommen, daß ernstes und befähigtes Wollen in der Minderheit blieb, ja aus Mangel an Unterstützung, vielleicht gar an der Ehrlichkeit selbst zugrunde ging, während gewissenloses Kurpfuscher- und Schmarotzertum das Feld behaupteten und in geschäftsgieriger Ausbeute Kapital zu schlagen verstanden[1]. Zu diesen ungesunden Verhältnissen trug also das passive oder ablehnende Verhalten von staatlichen und städtischen Instanzen, ihre Unkenntnis wie Verständnislosigkeit für musikalische Tages- und Organisationsfragen nicht wenig bei; und wenn heute der Staat bezw. das Reich zu einer Regelung des Unterrichtswesens geneigt scheint, so dürfen wir annehmen, daß man künftig nicht mehr in hergebrachter Weise die Wichtigkeit der musikalischen Unterrichtsanstalten und ihre Tragweite für das öffentliche Musikleben unterschätzt. Die Zeiten müssen vorüber sein, wo Anstalten, die an und für sich sehr wohl entwicklungsfähig gewesen wären, künstlerisch an der materiellen Frage scheiterten, bestenfalls mit einer lumpigen Unterstützung abgespeist wurden, während man Kunstakademien, Kunstausstellungen und dergleichen mehr in freigebigster Weise versorgt. Was zur Hebung der Tonkunst staatlicher- oder städtischerseits geleistet worden, steht weit hinter dem zurück, was für die bildenden Künste geschehen, und dabei wurzelt, wie man sagt, die Musik als die Sprache des Gemütes und des Herzens von allen Künsten am tiefsten im Boden des deutschen Landes und ist allen Kreisen des Volkes am vertrautesten!? —

Das alte Deutschland zählte nur wenige Musikinstitute, die nicht nur dem Namen (nebst unbedeutender Subvention) nach, sondern in der Tat den Charakter wirklicher Staatsanstalten trugen; alle übrigen waren im Grunde reine Privatanstalten, sei es einzelner Personen, sei es von Gesellschaften und Vereinen, mit anderen Worten: Institute, die gezwungen waren und sind, die Rentabilität nicht aus dem Auge zu verlieren und den finanziellen Stand der Kasse, die geschäftliche Lage als oberste entscheidende und maßgebende Instanz anzuerkennen. Infolgedessen konnten künstlerische Maßnahmen und Bildungsfragen nur insoweit berücksichtigt werden, als es die Grenzen der pekuniären Möglichkeit zuließen. Wenn trotzdem darüber hinaus Leistungen zutage traten, so war das dem Idealismus und dem Machteinfluß einzelner Persönlichkeiten oder auch selbstloser Unterstützung von Kunstfreunden zu danken, deren Stiftungen für viele Anstalten die wesentliche finanzielle Unterlage bildeten. Indes, all das sind Dinge, die sich nicht verallgemeinern lassen, die im Gegenteil die Tatsache bestärken, daß das Schicksal von Musikanstalten der Unbeständigkeit und dem Zufall äußerer Umstände überantwortet blieb. Es wäre eben die Pflicht des Staates oder der Städte gewesen, anstatt Institute, deren Leistungsfähigkeit sich im besonderen Maße hervorgetan, durch die Ungunst äußerer Umstände und der Unzulänglichkeit privater Selbsthilfe von ihrer Höhe herabsinken zu lassen (wobei der Ruf dann zumeist als Rest einstiger Größe zurückblieb), sie vielmehr seiner Fürsorge zu unterstellen, um ihre Zukunft zu sichern und die Gewähr für das künstlerische Niveau zu übernehmen, womöglich nach Fortfall privater oder auch g e s e l l s c h a f t l i c h e r Schranken zu steigern. Dennoch, von alledem geschah nichts oder nur wenig, und die Kenntnis davon, wie sehr Privatanstalten in jeglicher Hinsicht Hemmungen und Widerständen unterworfen sind, war dementsprechend. Greifen wir nur eines heraus; die Autoritätsmacht derartiger Institute. Welche Mittel, welche Gewalt stehen ihnen zur Verfügung, um einen Druck auszuüben, einen Willen durchsetzen zu können? Angenommen, die Einführung neuer Unterrichtsfächer oder die Umstellung auf breitere Basis musikalischer Allgemeinbildung sei beabsichtigt; wer leistet Gewähr für die Durchführung des Planes, welche Gewalt zwingt Schüler oder Eltern, sich neuen Forderungen, neuen Schulordnungen anzupassen und Folge zu leisten? Gewiß vermag der Einfluß einer Persönlichkeit vieles, gleichwohl nicht alles. Gesetzt den Fall, ein Kind wird für die musikalische Ausbildung bestimmt; bei der Anmeldung jedoch halten seine Eltern dies oder jenes Unterrichtsfach (das auf Grund eines systematischen Studienplanes verlangt wird) für überflüssig und verlangen Befreiung. Wie nun kann in einer solchen Lage — der Fall der Dispensgesuche ist äußerst häufig! — der Direktor seine Rechte geltend machen? In der Regel verbleibt ihm vom Standpunkt der Ehrlichkeit nur ein Mittel: die Verweigerung der Aufnahme des Schülers.

[1] Zur näheren Orientierung über Einzelheiten sei auch auf Steph. Krehl, „Musikerelend" (Leipzig 1912) verwiesen, ein Buch von trostlosen und unwürdigen Zuständen im Musikerberuf.

Eine allgemeine Staatsprüfung oder ein staatlich festgelegter Lehrplan besteht ja nicht, auf die er sich berufen könnte und die ihm die Möglichkeit an die Hand gäben, darauf hinzuweisen, daß ohne Unterwerfung unter die Schulgesetze eine staatliche oder öffentliche Anerkennung bezw. Anstellung gänzlich ausgeschlossen sei. — Was aber kümmert man sich um Prüfungsordnungen privaten Charakters! Es finden sich ja genügend andere Anstalten, die, von Geschäftsinteressen geleitet, dem Wunsch der betreffenden Eltern zu Willen sind. Also erfolgt Uebertritt an eine andere Schule. Der gewissenhafte Direktor verliert, und die Strenge seines Auftretens bringt ihm bei Wiederholung solcher Vorkommnisse finanziellen Schaden, während sein gewissenloserer Konkurrent den Nutzen von der Strenge und der Ehrlichkeit einsteckt. Dies ist nur ein Fall. Es gibt derer eine Unmenge, wobei immer wieder unangenehm und empfindlich sich das Fehlen staatlichen Schutzes bemerkbar macht. Hier liegt eins der Grundübel unseres musikalischen Erziehungswesens verankert, worauf ein nicht geringer Prozentsatz der Mißstände unserer öffentlichen und privaten Musikkultur zurückzuführen ist, Mißstände, die wie die Einseitigkeit der Ausbildung, die schablonenhafte Methodik des Unterrichts der ärgste Feind musikalischen Geistes und musikalischer Fruchtbarkeit sind, Mißstände, die leeres Virtuosentum, musikalische Halbbildung begünstigen und dem musikalischen Proletariat immer neue Mengen zuführen, zum Schaden und Nachteil ernsten, arbeitseifrigen Strebens, Mißstände, die mit Wucher und gesinnungsloser Ausbeute großgezogen werden auf Kosten der Ehrlichen und Aufrichtigen, Mißstände endlich, die das Eingreifen des Staates um jeden Preis geradezu herausfordern. Einstmals, da moralische Autorität noch etwas galt, mochte die Privatautorität des Einzelnen — die in der Hauptsache eine moralische ist — zulässig sein, in unseren Tagen dagegen, wo Sitte, Gebot und Autorität gelockert und unterminiert sind, und einzig Macht und Gewalt den Ausschlag geben, die nicht der Ausfluß eines Einzelnen, sondern einer Mehrheit sind, kann nur die öffentliche Autorität, insbesondere die Staatsautorität in Betracht kommen, die ihrer Natur und ihrem Charakter nach Macht und Gewalt repräsentiert. Daher hängt die Zukunft der Musik zum guten Teil von der Stellung des Staates, der Städte ꝛc. zu ihr ab. Was nützt es, daß einzelne Personen, Vereine oder Gesellschaften den fraglosen Tiefstand unserer Musikkultur zu heben versuchen? Ihr Einfluß ist zu gering, ihre Mittel zu klein, ihre positiven Erfolge daher nur wie ein Tropfen Wasser auf heißen Stein. Einzig die staatlichen und städtischen Behörden sind dazu berufen, dann erst gewinnen auch die Teilergebnisse von privater Seite an Bedeutung und Wert. Daher obliegt es dem Staate, zunächst die Zahl der Staatsanstalten (de facto, nicht de nomine!) zu vermehren, zweitens den Privatschulen ein Mindestmaß von Forderungen vorzuschreiben und drittens unzulänglichen Instituten die Konzession zu verweigern, bezw. zurückzuziehen. Natürlich müßte, was die Verstaatlichung einer Anzahl von Konservatorien anbetrifft, bei einem derartigen Vorgehen jede Schematisierung verhütet werden und die Eigenkraft und der Eigencharakter der betreffenden Anstalt gewahrt und berücksichtigt werden. Die Schablone wäre hier der schlimmste Fehler, den eine übereifrige Reform begehen könnte.

Ein weiterer Grund für die Notwendigkeit staatlicher und öffentlicher Beihilfe ergibt sich aus folgendem: Wir stehen an einem Wendepunkt unseres musikalischen Erziehungssystems. Die wenig erfreulichen Erfahrungen, die uns aus der durchschnittlichen pädagogischen Unfähigkeit berühmter Virtuosen, aus der wahllosen Aufnahme alles dessen, was da kam, oder aus der Einseitigkeit der Ausbildung, dem rundweg herrschenden Prinzip unserer Lehrmethode erwuchsen, indem es musikalischen Geist, musikalische Fruchtbarkeit lahmlegten und zur Verkümmerung brachten, hat uns doch zu denken gegeben. Es gibt heute wohl kaum einen Einsichtigen, dem der Tiefstand unserer musikalischen Kultur nicht zum Bewußtsein gekommen wäre. Die Klagen mehren sich, und der Ruf nach Abhilfe wird dringender. Ich habe erst kürzlich des näheren auf Mittel und Wege der Aenderung hingewiesen und zu zeigen versucht, wo etwa der Hebel anzusetzen hat. Die breite Basis des Allgemeinwissens, die größere Strenge in der Führung des Unterrichts, die gründliche, vielseitige Durchbildung, Weckung des musikalischen Gewissens und Pflege eines gesunden Geschmackes sind die wichtigsten Voraussetzungen zur Erreichung einer gereiften, ernsten Anschauung und zur einzig möglichen Hebung unserer musikalischen Kultur. Diese gesteigerten Richtlinien und Grundsätze stellen aber an die Leistungsfähigkeit der Konservatorien neue und erhebliche Anforderungen, zeigen, wie ganz anders in Zukunft der Unterricht gehandhabt, der Studienplan aufgestellt werden muß, wie die Wahl der Lehrer ausschließlich nach ihren pädagogischen Qualitäten, nicht nach dem Namen ihrer Künstlerschaft zu erfolgen hat, kurz, wie die Musikinstitute sich einer völligen Neuorientierung zu unterziehen haben im Interesse musikalischer Kulturpolitik. Freilich spielt die Finanzfrage dabei keine geringe Rolle. Mit reinem Idealismus ist es allein nicht getan. Ein solches Wollen bleibt Phantom und ein blutarmes, bleichsüchtiges Kind, wofern nicht auch die nötige materielle Grundlage geschaffen wird. Hinzu kommt die außerordentliche Ungunst der Zeitlage überhaupt, die sich in absehbarer Zeit nicht wesentlich ändern wird, und die viele der großen Konservatorien in ihrer Existenz, wenigstens in ihrem künstlerischen Bestand bedroht, eine Angelegenheit, die sich nun nicht gerade dadurch bessert, daß man mit vermehrten Anforderungen herantritt. — Ich rede hier natürlich nur von Instituten größeren Stils, die einen künstlerischen Anspruch auf Beachtung verdienen, nicht von irgendwelchen Klavier- oder Gesangschulen untergeordneter Provinzbedeutung. Die Ausgaben wachsen von Monat zu Monat und sind keineswegs mehr mit den Einnahmen in einen auch nur einigermaßen befriedigenden Einklang zu bringen. Die Differenzen steigern sich und die spärlich fließenden Subventionen von armseliger Höhe reichen zu einem entsprechenden Ausgleich nicht im entferntesten aus. So liegt mir u. a. ein Bericht des Kölner Konservatoriums für 1919 vor, wonach die Jahresabrechnung einen bedeutenden Verlust ergab und obendrein festgestellt werden mußte, daß in den letzten fünf Jahren das gesamte Barvermögen der Anstalt aufgezehrt worden ist. Die Erhöhung des Schulgeldes brachte keine Besserung, da auf der anderen Seite vermehrte Ausgaben für Lehrer- und Beamtengehälter ausgegeben werden mußten, von anderen Dingen wie Feuerung, Licht usw. ganz zu schweigen, so daß sich nun die bekannte Schule der rheinischen Metropole in eine traurige Lage versetzt sieht und mit bangen Sorgen der Zukunft entgegenschaut. — Und wie hier, so befinden sich auch anderorts führende Institute in bedrängtester Notlage. — Es wäre also abermals die Sache des Staates bezw. der Städte oder Provinzen, ihre lang versäumte Pflicht mit eindringlicher Hilfe nachzuholen, wofern sie nicht dem unglaublichen Standpunkt huldigen, man könne solcher Schulinstitute überhaupt entbehren!

Bei etwas gutem Willen und ernstem Wollen sollte es doch wirklich nicht allzuschwer halten, die Subventionsfrage in einer günstigeren Weise als bisher zu lösen. Gewiß kann der Staat seine Subventionen nicht auf eine unbeschränkte Anzahl von Konservatorien ausdehnen, aber warum können ihm Städte und Provinzen nicht zur Seite gehen? Sollte nicht schließlich der Staat auf diese auch einen gewissen Druck ausüben können?[1]

Zum Schluß möchte ich das Ergebnis einer Rundfrage veröffentlichen, die ich etwa vor einem Jahre auf verschiedene Anregung hin unternahm und die einen Ueberblick darüber

[1] Eine private Unterstützung könnte auch von den an allen größeren Orten bestehenden Musikvereinen usw. ausgehen, wodurch sich diese zweifellos ein nicht geringes Verdienst erwirken würden. Zudem scheint es mir, als ob derlei Vereinigungen in ihrem eigensten Interesse dabei handelten, zum wenigsten ein gewisses Maß von Pflicht und Schuldigkeit dazu hätten.

gibt, was tatsächlich an Subventionen a) von staatlicher, b) von städtischer, c) von provinzialer, d) von privater Seite für Musikschulen und Konservatorien aufgewendet worden. Die Rundfrage datiert zwar, wie gesagt, ein Jahr zurück, die Verhältnisse haben sich seit jener Zeit noch bedeutend verschlimmert, aber von einer inzwischen erfolgten Erhöhung der einzelnen Unterstützungen dürfte nur in den allerwenigsten Fällen die Rede sein, so daß das Gesamtbild günstigstenfalls sich nach der negativen Seite verändert. Im übrigen glaube ich die namhaftesten Konservatorien und Städte berücksichtigt zu haben, so daß das Bild wohl nahezu vollständig ist. Mit der Anfrage wandte ich mich an genau 64 Institute in 59 Städten Deutschlands (mit Einschluß von Wien, Prag und Salzburg). Weitaus die meisten der Gefragten haben mir bereitwilligst die erwünschte Auskunft gegeben, wofür ich ihnen auch an dieser Stelle nochmals meinen ergebensten Dank auszusprechen nicht unterlassen möchte. Negativen Bescheid oder keine Antwort erhielt ich aus folgenden Städten:

Aachen (Hochschule f. Musik).
Augsburg (Augsb. Musikschule) keine Antwort.
Bamberg (B. Gesang- und Opernschule).
Berlin (Stern).
„ (Klindworth).
Bremen (Konf. f. Musik).
Breslau (B. Konf.).
Chemnitz (Musik- und Opernschule).
Cottbus (wird eine städt. Musikschule geplant).
Danzig (Westpreuß. Konf.).
„ (Riemann-Konf.)
Darmstadt (Akademie f. Tonkunst).
Dessau (Fürstl. Musikschule) keine Antwort.
Detmold (Konf. f. Musik und Theater) keine Antwort.
Dresden (Lehranstalt f. Musik).
Duisburg (Duisburg. Konf.).
Düsseldorf (Düsseldorfer Konf.) keine Antwort.
Erfurt (Konf. d. Musik, Thür. Landeskonf.).
Essen (Konf. d. Musik) keine Antwort.
Freiburg i. Br. (Fr. Musikkonf.) keine Antwort.
Görlitz (Konf. f. Musik).
Hagen i. W. (Städt. Musikschule).
Hamborn (H. Konf. d. Musik).
Hamburg (Konf. Prod. Barth).
„ (Krüß & Färber).
Heilbronn (Konf. f. Musik).
Jena (Konf. d. Musik).
Königsberg (K. Konf. f. Musik) keine Antwort.
München (Akademie f. Sologesang).
Potsdam (Lehranstalt f. höh. Musik).
Reutlingen (R. Musikschule).
Stettin (Hochschule f. Musik).

Die übrigen mit Unterstützungen irgendwelcher Art „beglückten" Anstalten zeigt nachfolgende Tabelle. — Zuvor noch einige Randbemerkungen. Wie steht es gemäß dem Ergebnis mit den „bevorzugten" Instituten? Die Antwort darauf kann nur e i n e sein: kläglich und unglaublich! — Denn wenn beispielsweise Heidelberg [1] die Riesensumme von 800 Mk. aufbringt oder eine Stadt wie Krefeld sich mit ganzen 2000 Mk. beteiligt, wobei Freistellen nebst allen möglichen anderen Verpflichtungen miteinberechnet sind, so kann in der Tat kaum mehr von einer Subvention, die zunächst einmal mit der Ermöglichung von Freistellen doch nicht erschöpft sein darf, die Rede sein. Solche behördliche Kunstförderung, und zwar in dem wesentlichsten und wichtigsten Punkte der künstlerischen Erziehung, gleicht mehr einem Almosen und Armenpfennig als einer Förderung der künstlerischen und erzieherischen Leistungsmöglichkeiten eines Konservatoriums. Denn was will ein größeres Institut mit sage und schreibe 2000, ja selbst 4-, 6- oder 8000 Mk. anfangen, wenn es obendrein davon noch einige Freistellen bestreiten und unterhalten soll? Das ist ein vollkommen falsch gedeuteter Zweck und verfehlter Sinn der Subvention.

Vergleicht man trotzdem einmal die staatlichen und kommunalen Subventionen mit den Leistungen einzelner Konservatorien, so wird man ein hohes Maß von Idealismus diesen Instituten nicht absprechen können. Denn stünde die künstlerische und pädagogische Leistung im rechten Verhältnis zu dem städtischen und staatlichen Interesse und ihrer „Fürsorge", so müßte es noch hundertmal schlimmer und schlechter um das allgemeine Niveau der deutschen Musikschulen bestellt sein. Das wolle man zuerst bedenken, bevor man ein Urteil über Konservatorien fällt, die sich vielfach ehrlich durchgeschlagen haben im wahrsten Sinne des Wortes. Die immer wieder vorgebrachten Angriffe sind gewiß zu einem guten Teil berechtigt, normaliter wenigstens, relativ indes in vielen Fällen ungerechtfertigt.

Verhältnismäßig am günstigsten schneidet Bayern ab. Hier finden sich auch meines Wissens neben Straßburg und Münster die einzigen Konservatorien, die von der Stadt gänzlich unterhalten werden (Nürnberg und Aschaffenburg). Wirkliche Staatsanstalten, d. h. Anstalten, die völlig von Staatskosten bestritten und geleitet werden, und deren Staatszuschüsse in der Differenz von Einnahmen und Ausgaben bestehen, sind: die Akademische Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg (Durchschnittsaufwand: 274 000 Mk.), das Akademische Institut für Kirchenmusik in Breslau, eine Universitätsanstalt, die Staatshochschule für Musik und redende Künste in Dresden, die Akademie für Tonkunst in München (75—80 000 Mk.), das vormals Königliche Konservatorium der Musik in Würzburg [1] und die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (ca. 653 680 Kr.). — Diese großen Unterhaltungskosten der Staatsanstalten beweisen noch deutlicher, wie lächerlich die einzelnen Subventionen von anderen, nicht staatlichen Konservatorien sind. Daneben gibt es nun eine ganze Reihe von Anstalten, die einen offiziellen oder halboffiziellen Titel tragen, wie z. B. die Konservatorien in Leipzig, Stuttgart, Karlsruhe u. a. m., nichtsdestoweniger aber Privatanstalten sind, so daß der staatliche oder städtische Titel zu weiteren Schlüssen keinen Anlaß gibt. Ueberhaupt hat es mit der Namensbeilegung und Benennung der einzelnen Anstalten seine eigene Bewandtnis, indem man dabei recht willkürlich verfährt, da eine feste Norm nicht besteht. Wir finden da Titel wie: Hochschule, Akademie, Konservatorium, Musikschule usw., ohne daß damit ein gradueller Unterschied bezeichnet würde. Nicht selten handelt es sich um einen reinen Bluff. Auch hierfür hätte der Staat eine bestimmte Vorschrift aufzustellen, die sich auf die Erfüllung gewisser Bedingungen stützen müßte.

Anstalten mit Unterstützung:

Aschaffenburg, Städt. Musikschule: städt. Anstalt, Mehraufwand etwa 18 000 Mk.; außerdem 1000 Mk. aus dem Schul- und Studienfonds.
Berlin-Charlottenburg, Akad. Hochschule f. Musik: Staatsanstalt (s. o.) etwa 274 000 Mk.[2]
Breslau, Akad. Institut f. Kirchenmusik: Universitätsinstitut (s. o.).
Bückeburg, Fürstliche Musikschule: Privatunternehmen des Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe.
Dresden, Staatshochschule f. Musik und redende Künste: Staatsanstalt (s. o.).
Dresden, (Königl.) Konservatorium f. Musik und Theater: Staat 6000 Mk., Stadt 1500 Mk. (Für diese Beiträge müssen Freischüler unterrichtet werden.)
Dortmund, Hüttner Konf.: keinerlei Subvention; nur die ihm angegliederte Orchesterschule erhält eine Beihilfe von 9000 Mk., welche vom Staat, Provinz (Westf.) und Stadt geleistet wird. Für diesen Beitrag erhalten etwa 40 Schüler Freistellen.
Frankfurt a. M., Hochsches Konf.: Staat „eine bescheidene Subvention".
Halle a. d. S., B. Heydrichs Konf. f. Musik und Theater: Privatstiftung für eine Freistelle. Aus einer Stiftung der Stadt erhalten die Schüler regelmäßig im Wettbewerb jährlich etwa 1000 Mk.
Hannover, Städt. Konf.: Stadt 3000 Mk.; außerdem eine Subvention durch die Gesellschaft d. Musikfreunde.
Heidelberg, Städt. Konf.: Stadt 800 Mk.
Kaiserslautern, Städt. Konf.: Stadt 3000 Mk.
Karlsruhe (Großh.), Konf. f. Musik: Staat 3000 Mk. (einmalig), Stadt 9000 Mk., mehrere Stipendien der Großherzogin Luise.
Kiel, Konf. d. Musik: Stadt 6000 Mk. (jedoch nur zur Honorierung der an der Orchesterschule tätigen Lehrkräfte; ferner 20 Freiplätze.

[1] Derlei „Subventionen" sind wohl neuerdings erhöht worden, bleiben aber im allgemeinen nach wie vor in lächerlich engen Grenzen. D. Schriftl.

[1] Ob die einst von den Höfen Weimar und Sondershausen unterhaltenen Anstalten inzwischen in Staatsinstitute umgewandelt worden, entzieht sich meiner Kenntnis.

[2] Inzwischen schreitet man in Berlin und Wien zur Erweiterung bzw. Neugründung von Hochschulen. Wieweit dabei ernst erwogene pädagogische Gesichtspunkte den Ausschlag geben, bleibt vorerst dahingestellt. Immerhin lassen sich in bezug auf Wien gegen die Absicht, Rich. Strauß mit der Leitung des gesamten Unternehmens zu betrauen, schwerwiegende Bedenken geltend machen. Künstlerschaft, pädagogische Lehrbefähigung und praktische Möglichkeit der ordnungsgemäßen Ausübung eines verantwortungsvollen Amtes werden hier ohne weiteres gleichgestellt, ein Fehler, der den produktiven und vielseitig verpflichteten Künstler in Konflikt mit seinen Pflichten bringt, ihn an der ernsten, tagtäglichen Leitung — wie sie doch ein derartiges Institut unbedingt erfordert — hindert und so immer wieder empfindliche Störungen in einem regelmäßigen Unterrichtsbetrieb hervorrufen wird.

Köln a. Rh., Konſ. d. Muſik: Staat 10 000 Mk., Stadt 10 000 Mk., Provinz 10 000 Mk.
Krefeld, Städt. Konſ.: Stadt 2000 Mk. (für Freiſtellen, deren Inhaber verpflichtet ſind, bei der Verſtärkung des Städt. Orcheſters in größeren Opern mitzuwirken).
Leipzig, (Königl.) Konſ. d. Muſik: Staat (Summe nicht mitgeteilt), Stadt (Summe nicht mitgeteilt). Die Subventionen erfolgen teils in barem Geld, teils durch Gewährung von Freiſtellen.
Mannheim, Hochſchule f. Muſik: Stadt 6000 Mk., ferner ein ſtädt. Gebäude zur freien Verfügung.
München, Akademie f. Tonkunſt: Staatsanſtalt (ſ. o.) etwa 80 000 Mk.
Münſter, Hochſchule f. Muſik: Städt. Anſtalt.
Nürnberg, Städt. Muſikſchule: Städt. Anſtalt 60 000 Mk.
Paſſau, P. Central-Singſchule: Stadt 300 Mk., Licht und Heizung frei, außerdem zwei Lokale zur freien Verfügung. (Uebernahme durch die Stadt geplant).
Prag, Konſ. d. Muſik: Staat 152 000 Kr., Land 30 000 Kr., Böhm. Sparkaſſe 16 000 Kr. (laut Allg. Deutſch. Muſikkalender 1919).
Regensburg, Kirchenmuſikſchule: Staat 5000 Mk.
Salzburg, Konſ. des Mozarteums: Staat 20 000 Kr., Stadt 3000 Kr., Land 3000 Kr., Sparkaſſe 2000 Kr.
Sondershauſen, (Fürſtl.) Konſervatorium: Staat 12 500 Mk. (Die ſtaatl. Unterſtützung richtet ſich nach dem jährl. Fehlbetrag. Ferner aus einer Konſervatoriums-Stiftung die Zinſen von 10 000 Mk., ſowie Freiſtellen von der Fürſtin-Witwe, Fürſtin Schwarzburg und der Stadt).
Straßburg i. E., Städt. Konſ. f. Muſik: Städt. Anſtalt.
Stuttgart, Württbg. Landeskonſervatorium: Staat 10 000 Mk., Stadt 5000 Mk. (Außerdem private Zuwendungen. D. Schriftl.)
Weimar, Landesmuſikſchule: Staat 5000 Mk., Stadt 1000 Mk. Außerdem aus einer Stiftung des Großherzogs 6000 Mk. und aus der Hofhauptkaſſe 7260 Mk.
Wien, Akademie f. Muſik und redende Künſte: Staatsanſtalt (ſ. o.), etwa 653 680 Kr.
Würzburg, Konſ. d. Muſik: Staatsanſtalt (ſ. o.), etwa 70 000 Mk., außerdem aus einem beſtimmten Fonds 7000 Mk.

Dies das Reſultat einer Rundfrage an etwa 60 deutſche Muſikanſtalten! Beſonders auffallend iſt die ungeheuer geringe Beteiligung der Städte, die doch für die Mehrzahl der Konſervatorien in erſter Linie in Betracht käme. Weiß man bei den Stadtvätern nichts davon, daß ein gut geleitetes, behördlich unterſtütztes Muſikinſtitut neben vielem anderen Nutzen auch einen volkswirtſchaftlichen, kulturellen zu bringen vermag? Und dann, wenn man heute ſo viel von Kunſtförderung und künſtleriſcher Volksbildung ſpricht oder redet, warum ſetzt man nicht d a ein, wo der Grund zu allen Folgen, die Urſache aller Wirkungen liegt? Der Deutſche legt oft ein eigentümliches Geſchick, eine ſonderbare Neigung an den Tag, indem er dazu neigt, eine Sache leicht am falſchen Ende anzufaſſen unter Außerachtlaſſung logiſcher oder biologiſcher Geſetze. So traf man es, wie ſchon einmal angedeutet, bei der Idee muſikaliſcher Volksbildung, ſo auch hier in Dingen des muſikaliſchen Erziehungsweſens. Ein weiſer Baumeiſter flickt nicht immer wieder an einem alten, unrettbaren, baufälligen Hauſe, einfach aus dem Grunde, weil das ewige Ausbeſſern koſtſpieliger zu ſtehen kommt als ein völlig neues. Daher gelte alle Kraft, Unterſtützung und Fürſorge dem muſikaliſchen Erziehungs- und Unterrichtsweſen, der alleinigen Vorausſetzung für jeden dauernden Erfolg; Dinge wie Volkskonzerte uſw. kommen erſt an zweiter und dritter Stelle in Betracht. — Was behördlicherſeits in Deutſchland für die muſikaliſche Erziehung geleiſtet wird, dürfte, hoch gegriffen, insgeſamt die Summe von 700 000 Mk. kaum überſchreiten, mutmaßlich aber nicht einmal erreichen. Und was ſind heute 700 000 Mk.? — Angeſichts der immer neuen Preis- und Teuerungsſteigerung, von vermehrten Anforderungen an die Konſervatorien ganz zu ſchweigen, werden, ſofern die maßgebenden Stellen nicht helfend einſchreiten, die muſikaliſchen Erziehungsſchulen ſich bald vor den künſtleriſchen Bankerott geſtellt ſehen. Denn Aufwendungen aus Privatmitteln werden in Anbetracht einſchneidender Steuern und Abgaben in den ſeltenſten Fällen mehr erzielt werden. Um ſo mehr fallen auf Staat und Städte Verantwortung, Pflicht für eine gedeihliche Entwicklung der Muſik Sorge zu tragen. Die jetzigen Zuſtände ſind auf die Dauer unhaltbar und können zu keinem guten Ende führen. Das entſchiedene und energiſche Eingreifen einer Obrigkeitsmacht iſt die **conditio sine qua non**, die **prima ratio**, eine Macht, die als allgemein bindende Einheit über allen, nicht als private Einzelerſcheinung zwiſchen anderen gleichartigen Einzelheiten ſteht. So nur würde die dringend notwendige Neuorientierung und Neuorganiſation erreicht werden. — Der Staat muß Führer, Leiter, Geſetzgeber, die einzelnen Perſonen, Vereine uſw. können nur die ausübenden, unterſtützenden Organe ſein, die mit dem Staate zuſammengehend vieles vermögen, allein aber nur wenig erlangen, ganz zu ſchweigen von Rückſichten, an die letztere gebunden, von der Gnade, dem guten Willen und der damit verbundenen Unſicherheit ihrer Hörigen, denen ſie preisgegeben ſind.

Gemäß den gemachten Erfahrungen und Tatſachen ergibt ſich als zwingende Forderung: Staatliche Regelung des Konſervatoriums- und Unterrichtsweſens zur Verhütung weiteren Rückganges, im Intereſſe einer endgültigen Geſundung unmöglicher pädagogiſcher Verhältniſſe und zum Nutzen wie Segen der Zukunft unſerer muſikaliſchen Kultur! Nicht chaotiſchen Kunſt b e t r i e b wollen wir fürderhin mehr, ſondern muſikaliſche K u l t u r!

Zur Kritik Hans Pfitzners.

Von Dr. Erwin Kroll (München).

Den Durchſchnitt heutigen Muſikſchaffens weit überragend ſcheint das Lebenswerk Hans Pfitzners in der Fülle ſeiner Geſtaltungen dem Forſchenden mancherlei Rätſel aufzugeben. Die Zeiten der Romantik brachten einen E. T. A. Hoffmann, einen Schumann, einen Wagner hervor, deren muſikaliſches Schaffen äſthetiſche Gedankenarbeit ohne weiteres einbezog, ja erforderte. Pfitzner iſt nicht nur als Muſikäſthetiker getreuer Jünger der Romantik, ſeine ganz aufs Intuitive gerichtete Muſikerſeele ſcheint in der Stärke ihrer Ausſtrahlungen die Vorgänger noch zu übertreffen. So erklärt ſich die Sonderſtellung ſeines dem Geſetze abſoluter Verinnerlichung unterliegenden Künſtlertums, das einerſeits, ſchaffend, durch Abkehr von jeder Art Senſation gekennzeichnet wird, andererſeits reflektierend, im Mute des Bekennens, auch die Mittel zu finden weiß, Widerſtand zu brechen und ſich ſeinem Werte entſprechend durchzuſetzen. Eine Perſönlichkeit, die ſo jenſeits alles Heutigen ſteht, wird der Verkennung leichter ausgeſetzt ſein als andere, und ſo bildet das Kapitel „Pfitzner und die Kritik" eines der unerfreulichſten aus der Kunſtchronik der Gegenwart[1]. Wer Pfitzner ganz verſtehen will, muß in des Künſtlers Lande gehen; dann wird ihm der Geiſt, der ſeiner äſthetiſchen Gedankenarbeit innewohnt — ſie ſtellt die durchdachteſte und folgerichtigſte Muſikeräſthetik der Gegenwart dar — den Weg zur Werkſtatt ſeiner Kunſt weiſen. Es wäre falſch, dieſem aus der Romantik geborenen und über ſie hinausſtrebenden Künſtlertum mit anderswoher entlehnten Maßſtäben beikommen zu wollen.

Ich habe vor einiger Zeit in dieſen Blättern[2], ohne die logiſche Unerbittlichkeit, die überlegene Ironie, den erbarmungsloſen Witz des Muſikſchriftſtellers irgendwie kennzeichnen zu wollen, auf den Zuſammenhang der Pfitznerſchen Muſikeräſthetik mit der Romantik eines E. T. A. Hoffmann und Schopenhauer hingewieſen und das tonſchöpferiſche Ideal Pfitzners als „höchſte Wahrheit der Formgebung im klaſſiſchen Sinne verbunden mit höchſter Eindringlichkeit des muſikaliſchen Einfalls nach romantiſcher Art" gekennzeichnet. Pfitzners inzwiſchen erſchienene neue Schrift läßt zwar den Kern ſeiner Lehre unberührt, ſucht ſie aber unter bewußter Weiterführung Schopenhauerſcher Gedanken zu verbreitern und vertiefen.

[1] An Tapperts Wagner-Lexikon geſchulte Leſer ſeien auf die reichhaltige Sammlung von Kritiken über Pfitzner im Münchener Muſik- und Theaterarchiv (Dr. P. Hagen) aufmerkſam gemacht. Das Beſte, was über Pfitzner geſchrieben iſt, ſtammt aus der Feder Bruno Walters (Pfitzner-Nummer der „Jugend").

[2] Neue Muſik-Zeitung Jahrg. 1918: „Grundfragen romantiſcher Muſikäſthetik im Hinblick auf Hans Pfitzner".

Unter jener Synthese von Einfall und Formgebung von Empfindungsausdruck und Bewegungsgestaltung schaut Pfitzner nun in grandioser Einseitigkeit das ganze Werden der Musikgeschichte [1]. Betrachtet man nach solchen Gesichtspunkten sein eigenes Tonschaffen — und das scheint mir die einzig mögliche Art einer Kritik zu sein —, so ergeben sich sofort mancherlei Aufschlüsse. Wir schauen in die Werkstatt eines Komponisten, dessen Wirken ganz auf den Einfall und seine organische Entwicklung und Verknüpfung eingestellt ist. Eine Analyse der einzelnen Werke würde zeigen, wie weit ihm dabei die Verschmelzung von Eingebung und Ausformung, von musikalischer Inspiration und Reflexion gelungen ist, ob und wo ein Ueberwiegen nach der einen oder anderen Seite hin stattfindet. Eines steht fest: Ueber die Umwelt der Mitschaffenden erhebt sich Pfitzner durch die absolut musikalische Natur seiner Einfälle und die wundervoll organische Art ihrer Verknüpfung und Inbezugsetzung. Dieses absolute Musikertum, eine in unserer Zeit fast rätselhafte Erscheinung, gibt sowohl seiner Lyrik, wie seiner Dramatik Gestalt und Richtung. Wer Pfitzner aber in der ganzen Tiefe seiner urdeutschen Natur kennen lernen will, der greife zunächst zu seiner Kammermusik. Zwar ist der Zugang zu dieser Tonwelt nicht leicht; wem sich jedoch ihre Tore erst erschlossen haben, der kommt nicht mehr los von den Wundern, die er dort schauen darf. Es ist die persönlichste und formfesteste Musik der Gegenwart, unerreicht in der Tiefe ihrer langsamen Sätze, köstlich in den aparten Stimmungen ihrer Scherzi, bewundernswert in der kühnen Architektonik der Eckpfeiler. Wer unter den Lebenden erreichte jene unfaßbare Einheit zwischen Einfall und Gestaltung, wie sie der aus einem Guß geformte, überaus herrliche erste Satz des Quintetts bietet, wer zauberte uns so unmerklich wie am Anfang der Violinsonate ein zweites Thema hervor? Und nun Pfitzners Liedschaffen! Kaum eines seiner Lieder, das nicht die Wunder der Inspiration enthüllte, das nicht ein vollständiges Aufgehen des Einfalls in der Stimmung des Gedichtes zeigte. Um nur ein Beispiel (und lange nicht das glänzendste) für viele zu nennen: wer vergäße je die unsagbar innige Weise des Eichendorffschen Gedichts „Zum Abschied meiner Tochter"? — Wir werden es nun verstehen, daß Pfitzner absoluter Musiker auch dem Drama gegenüber bleiben muß. Der poetischen Idee, von der das Drama zehrt, gesellt er die Musik, den musikalischen Einfall. Sie begleitet aber weniger das handgreifliche äußere Geschehen, als das Dramatisch-Innerliche der Vorgänge und bleibt so sie selbst, allerdings auf Kosten äußerer Wirkung. — Ein Schaffender, der so von innen heraus wirkt, wird zuweilen dem Alltag entfliehen wollen, um „von allem nichts zu spüren in dieser dummen Zeit". Doch immer wieder ruft ihn das gottgewollte „du mußt" zurück. So wird schließlich für Pfitzner, der sich wie Palestrina „am Ende einer großen Zeit" sieht, eben jener tragische Kampf zwischen Genie und Welt der notwendige Inhalt seines Lebenswerkes. Es entsteht aus tiefinnerstem Erleben heraus die musikalische Legende „Palestrina". Das ist die Verklärung jener ganz auf die Inspiration gestellten Aesthetik.

Braucht man noch eine Erklärung dafür, daß dieser Meister angesichts des nationalen Zusammenbruchs, angesichts einer Kunst, die alles historisch Gewordene in ein Chaos zu verwandeln droht, zu einer Scheidung der Geister aufruft, daß er in den Lehren internationaler Apostel, mögen sie Busoni oder Paul Bekker heißen, ein „Verwesungssymptom" erblickt? Für uns alle, die wir noch deutsch empfinden, verteidigt er die wahre Kunst seiner Zeit, als deren berufener Vertreter er sich zu betrachten ein Recht hat. Fühlt er sie doch in ihrem Heiligstem, eben dem musikalischen Einfall, bedroht. — Indes, auch Pfitzner sieht das gewaltige Werden der Musik, das einzigartige Erblühen der Melodie aus den Trieben der Harmonie bereits bei Beethoven zum Höhepunkt und Abschluß gelangt. Und wenn ihn das nun einsetzende langsame Vergehen keineswegs zu einem Verzicht auf den Einfall nötigt, er ahnt das Ende. „Langsam, wie die Sonne der Harmonie im Gange der Jahrhunderte aufgegangen ist, wird sie untergehen. Aber ist es jetzt schon die Stunde? Dürfen wir uns nicht noch einiger Sonnenblicke des Tages freuen?"

Wir wissen es nicht. Sind wir am Ende, läutete gar unser Fall den „Untergang des Abendlandes" ein? Der jähe Zusammenbruch Deutschlands hat unsern Blick für das Ursächliche des Erlebten geschärft. Immer deutlicher enthüllen sich für den, der rückwärts schaut, die treibenden Kräfte, immer klarer sondern sich Sein und Schein. Auch die Musik ist Symbol des Kulturverlaufes, und wir dürfen uns nicht mehr wundern, daß sie fratzenhaft wirkt, wo sie sich ans Heute klammert. Die Zeiten einer großen deutschen nationalen Kunst scheinen vorbei zu sein. Mit Naturnotwendigkeit drängen die ungeheuren Ereignisse der letzten Zeit alles Künstlerische in eine Nebenrolle. Wenn etwas uns retten kann von grenzenloser Müdigkeit, wenn etwas uns den Glauben wiedergeben soll an die Zukunft, so ist es die Hoffnung, daß auch diesmal unsere Schmach lange verborgene Kräfte der Nation lösen wird, die unser ureigenes Wesen wieder zum Vorschein bringen. An uns ist es, diese zu erkennen und zu nützen. Hans Pfitzner aber weisen wir unter denen, die diese Kräfte deutschen Wesens ahnen lassen, den ersten Platz an. Einsam in herber Innerlichkeit, aszetisch fast, ragt sein Künstlertum in unsere Tage. Seine Schöpfungen lassen, mehr geachtet als geliebt, die Tragik eines Künstlers erkennen, den das Abendrot einer großen Zeit bescheint, sie offenbaren die Sehnsucht, die Qual einer alternden Kultur, deren Kinder wir ohne unser Verschulden sind. Jene auf den Höhepunkten der Entwicklung selbstverständliche Einheit von musikalischem Einfall und Ausformung, hier ist sie noch einmal, wenn auch nicht immer mühelos, erreicht. So gilt uns denn Pfitzner, der Romantiker, als letzter wirklich schöpferischer Musiker. Und wenn seine Romantik in ihrem Ungenügen am Wirklichen auch rückwärts gewendet erscheint, es ist kein Rückwärts im Sinne eines Rückschritts, es ist ein Wiederemporwachsen aus edelsten, uralten Kräften unseres Volkstums. Wir jüngeren, die wir vorwärts schauen müssen, sind vielleicht weniger von „Futuristengefahr" als von den Fluten eines Alexandrinertums bedroht. Ihnen zu entgehen soll uns Pfitzner ein Schützer und Führer sein. Denn das Ideal seines Schaffens, jene höchste Eindringlichkeit des musikalischen Einfalls im romantischen Sinne, jene höchste Wahrheit der Ausformung nach klassischem Muster bietet uns eine Gewähr für die organische Weiterentwicklung unserer Kunst, sofern solche überhaupt noch möglich ist.

* * *

N a c h w o r t. G. Altmann wendet sich in einem „Nachwort zu Palestrina" (Heft 14 dieser Zeitschrift) sehr scharf gegen Pfitzner. Er wirft seiner Musik Freudelosigkeit vor, er bezweifelt ihre künstlerische Wahrhaftigkeit. Nun könnte man aus ganz anderen Erwägungen heraus verschiedener Ansicht darüber sein, ob und wo die bewußte künstlerische Arbeit bei Pfitzner die Inspiration überwiegt, man könnte sogar an der Zukunft der westeuropäischen Musik überhaupt verzweifeln und sich in Anlehnung an Spenglersche Gedankengänge einem skeptischen Pessimismus hingeben, für den Pfitzner nur noch ein Nachklang einer großen Epoche bedeutet, nie und nimmer aber darf man, auch wenn man sich über den „unbelehrbaren" Starrkopf Pfitzner zu ärgern Gelegenheit hatte, die künstlerische Ehrlichkeit, das Ethos dieser abgeschlossensten und markantesten Musikerpersönlichkeit der Gegenwart in Frage stellen. Es ist noch immer ein fruchtloses Unterfangen gewesen, wenn Musikschriftsteller sich nicht damit begnügten, zu zeigen, w i e ein Künstler ist und w e s h a l b er so ist, sondern wenn sie ihm Vorwürfe machten, d a ß er so wäre, wie er nun einmal sein mußte. Gibt es doch nur e i n e Möglichkeit einer Zeit zu beweisen, daß eine andere Musik ihr angemessener wäre, nämlich — diese andere Musik selber zu schreiben. Und wenn Altmann den Palestrina am liebsten

[1] Für das Einzelne verweise ich auf die eingehende, ungemein liebevolle und besonnene Besprechung durch den Herausgeber dieser Blätter (in Nr. 10).

in der Stiltreue des Dreimäderlhauses komponiert sähe (womöglich von d'Albert), wenn er hinter der Tatsache, daß Palestrina eine Tenor- (statt Bariton-)rolle ist, Geschäftsmache wittert, wenn er es endlich für selbstverständlich hält, daß die modernen Musiker sich so „freuen", wie er sich freut, so beweist er damit, daß er weder Pfitzner noch seine Zeit verstanden hat.

Constantin Brunck.

Von Dr. Hans Schmidt (Nürnberg).

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt;
Ausgestreuet ist der Samen
Ueber alles deutsche Land.
Uhland.

Im Gegensatz zu den meisten schaffenden Geistern, die in der Regel bereits sehr früh Anlage und Neigung zu ihrem Berufe verrieten, hat der 1884 in Nürnberg geborene Liederkomponist Constantin Brunck, der den Lesern der N. M.-Z. aus Aufsätzen und Musikbeilagen bekannt ist, erst in seinem 17. Lebensjahre seine Musikerlaufbahn eingeschlagen, nachdem er bis dahin weder besondere Neigung zur Musik bewiesen, noch Gelegenheit gehabt hatte, die natürlich latent vorhandene Anlage irgendwie zu betätigen. Seine Kindheit und Jugend standen im Zeichen körperlicher Schwäche und wirtschaftlicher Not. Ein reiner Zufall — er lernte infolge einer Wette Gitarre spielen — trieb den von seinem Berufe unbefriedigten Apothekerlehrling der Musik in die Arme. Im Herbst 1901 bezog Brunck die städtische Musikschule seiner Vaterstadt. Damit begann ein neues Stadium seiner Leidenszeit, indem zu den weiter andauernden Kämpfen mit Krankheit und Not noch der aufreibende Kampf mit verständnislosen Lehrern hinzutrat.

Nach dreieinhalb Jahren wurde die Musikschule aufgegeben, und an ihre Stelle trat ein zweijähriges vagabundierendes Autodidaktenleben Bruncks als Dirigent, Chormeister und Komponist seiner ersten brauchbaren Lieder. 1907 kam die Erlösung. Ein kunstbegeisterter Arzt verschaffte dem schwer Ringenden ein kleines Stipendium, und ein Verwandter, der Dirigent des Nürnberger Philharmonischen Orchesters, gab ihm ein Empfehlungsschreiben an Humperdinck. Der Autor von „Hänsel und Gretel" erkannte bald Bruncks Talent, der nun endlich im Herbst 1907 zur weiteren Ausbildung nach Berlin übersiedeln konnte.

Die wesentliche Bedeutung der Berliner Studien lag für ihn in der tieferen Erkenntnis seiner besonderen Begabung, die ihn auf die kleine Form, vornehmlich auf das Lied hinwies. Ihm „schwebte vor, eine möglichst edle, schöne Melodie (auch in der Polyphonie) zu finden, gestützt auf originelle kräftige Harmonie. Stärksten, tiefsten Ausdruck mit knappsten Mitteln. Alles nur schmückende Beiwerk vermeiden, keine Note zuviel; nie zwei Noten, wo eine genügt." Den Berliner Lernjahren folgte eine anderthalbjährige Dirigententätigkeit am deutschen Männerchor in Mailand; daneben wurden Klavierspiel (bei Frugatta), Sologesang und natürlich die eigene schöpferische Tätigkeit weitergepflegt. 1911 übernahm Brunck die Leitung des Arbeitergesangvereins „Lassallia" in seiner Vaterstadt Nürnberg und bald darauf noch die Stelle des ersten Kritikers an der sozialdemokratischen „Fränkischen Tagespost" daselbst.

Als Brunck am Ende von drei an inneren (Liebe!) und äußeren (Kritik!) Kämpfen reichen Jahren als Mensch und Künstler soweit herangereift war, daß er auch über das spontane Erlebnis hinaus frei schaffen zu können glaubte, kam der Krieg, der sich auch hier als der große Vernichter erwies. Als Marketender, Krankenwärter, Leiter einer Tablettenfabrik und schließlich in einem Büro des Generalstabes lernte der Schaffenslustige den Spruch verstehen, daß unter den Waffen die Musen zu schweigen haben. Zuletzt erreichte ihn das Verhängnis. Bei chemischen Arbeiten zog er sich eine Säuredampfvergiftung zu, die Lungenblutungen zur Folge hatte, unter denen er jetzt noch leidet. Seit 1918 ist er verheiratet, und seine Frau hilft ihm getreulich, sein nicht immer leichtes Los mit humorvoller Ergebung zu ertragen.

Bruncks Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung nehmen in seinem Schaffen den breitesten Raum ein. Auf sie sei deshalb im nachstehenden hauptsächlich hingewiesen. Einige von ihnen hörte ich zum ersten Male in einem Nürnberger Komponistenabend im November 1916, wo sie zum Teil starken Eindruck nicht allein auf mich machten, einen Eindruck, der durch die nachfolgende Notenbekanntschaft noch bekräftigt wurde. Ich will deshalb auch nur von den 23 Liedern reden, die ich selbst besitze und die sämtlich im Meistersingerverlag Nürnberg erschienen sind, einem Selbstverlagsverein, der den Zweck hat, das bestehende Verlagselend der Komponisten wenigstens etwas zu mildern.

Was an ihnen zunächst auffällt, das ist die Textauswahl, die auf einen reifen Kunstverstand schließen läßt, der tiefen Einblick sowohl in das Wesen der Musik als auch der Dichtung getan hat. Brunck weiß genau, daß es Texte gibt, die mit dichterischer Anschaulichkeit dermaßen durchtränkt sind, daß sie die Musik mit den ihr eigentümlichen Mitteln nicht erreichen kann oder ihrem Wesen Gewalt antun muß, wenn sie sich ihrer restlos bemächtigen will. Er wählt deshalb fast ausnahmslos nur solche Texte, in denen sich Wort und Ton zwanglos entgegenkommen, Texte, die mehr an Stimmungen und Gefühlen als an Bildern und Anschauungen reich sind. Daß er dabei nur gute Texte findet, beweisen die Namen Storm, Eichendorff, Falke, Spitteler, Isolde Kurz, Boelitz, Ricarda Huch, Greif, Petzold, Bröger. Diese Reihenfolge von glänzendsten Vertretern deutscher Lyrik bedeutet zugleich auch die ungefähre zeitliche Aufeinanderfolge, in der sie in den Kreis seines Schaffens getreten sind.

Das älteste der mir vorliegenden Lieder, eine der frühesten Gaben von Bruncks Muse überhaupt, ist das Stormsche Gedicht „Elisabeth". Das herbstlich fahle e moll versetzt uns in die am Schluß des Gedichts angedeutete Natur- und in die von Anfang an herrschende Seelenstimmung der klagenden Heldin hinein. Die Melodie schleppt sich müde seufzend durch dieses Strophenlied dahin, dessen Begleitung freilich noch ein wenig konventionell ist. Weit origineller ist das Eichendorffsche, charakteristisch für eine Baßstimme komponierte „Vom Berge", dessen fast ausnahmslos in Vierteln sich bewegende, harmonisch düstergesättigte Begleitung etwas Steinernes, Unerbittliches, von Tod und Grab Sprechendes an sich hat. Mit dem Falkeschen Gedicht „Fromm" gelingt Brunck zum erstenmal eine reine Perle musikalischer Lyrik. Die keusche Innerlichkeit eines in stiller Mondnacht an die ferne Geliebte Denkenden ist in ihrem Anwachsen von seligem Sinnen bis zu überschwänglichstem Jubel mit bewundernswert sparsamen Mitteln harmonischer und melodischer Art wiedergegeben.

Aus demselben Jahre 1910 stammt das diesem Aufsatz als Illustration beigefügte Lied „Der Hufschmied" von Karl Spitteler. Gleich zu Beginn versetzen uns die hämmernden, mit listigen Vorschlägen verzierten Achtel in die Situation hinein. Die weitausgeschwungene Melodie gibt trefflich die Unterhaltung zwischen der trotzigen Schönen und dem begehrlichen Hufschmied wieder, und der reiche Wechsel der launigen Rede und Gegenrede wird glücklich durch kühne harmonische Rucke angedeutet. Die witzige Schlußpointe wird dann durch das kurze keck hinausgejubelte Nachspiel wirkungsvoll bekräftigt. Freilich erfordert das Lied einen ganzen Sänger und einen auf seine zahlreichen Feinheiten achtenden, technisch sattelfesten Begleiter. Gleichfalls dem Gebiet der Laune gehört die „Südliche Weise" von Isolde Kurz an, ein drolliges Baßlied, das den Einfluß Hugo Wolfs nicht ganz verleugnen kann.

Durchaus neu und eigentümlich sind dagegen die drei Gedichte „Unfreie Liebe", „Schmerzen" und „Erlöst" von Martin Boelitz gestaltet. Fallen die beiden ersten durch eine höchst gesteigerte und verfeinerte Harmonik auf, die zum treuen Dolmetsch tiefbohrenden Seelenleides wird, so hat

Brunck im dritten eine Melodie von reiner Verklärtheit und seliger Verzücktheit gefunden, die sowohl dem Geiste des Gedichts wie dem der Tonart (Fis dur) aufs glücklichste entspricht. Noch größeren harmonischen Reichtum entfaltet er in Ricarda Huchs „Sehnsucht“, dessen zweite Strophe mit der wogenden Begleitung unter einer sich von G dur nach Des dur reckenden Melodie zu den besten Eingebungen Bruncks zählt. Schlichter gibt sich derselben Dichterin „Heilung“, in dem wie in den beiden Greifschen Gedichten „Barbarazweige“ und „Die Blume der Aloe“, in Petzolds „Frag nit, woher du kamst“ und in Brögers „Patrouille in der Nacht“ der Komponist mit Erfolg den Stil des Volksliedes zu treffen sucht. Es ist rein eine Frage des persönlichen Geschmacks, welchem dieser Gesänge man den Vorzug geben soll. Mir sagt am meisten die Vertonung des Petzoldschen Gedichtes zu; die reiche Vielstimmigkeit mit ihren sprechenden Nachahmungen tut dem treuherzigen, ungekünstelten Ausdruck der schlichten Melodie nicht den geringsten Abbruch. Gerade an diesem Liede erkennt man, mit welchem Gewinn ihr Verfasser an Engelbert Humperdincks „Sang und Klang fürs Kinderherz“ mitgearbeitet hat.

Einen Rückfall in die Periode pessimistischer Stimmungen und allzu stark differenzierter Gefühle bedeutet die „Klage“ von Gesine Frerichs, deren volksmäßige Einfachheit durch die geradezu expressionistische Vertonung — es dürfte schwer sein, hier eine beherrschende Tonart festzustellen — mehr zersetzt als vertieft wird.

Zu den reifsten Schöpfungen Bruncks rechne ich die neun Gedichte von Alfons Petzold, die kürzlich ebenfalls im Meistersingerverlag erschienen sind und die bis auf das 1919 komponierte „Mädchenlied“ wie die letztbesprochenen den Jahren 1912 bis 1914 entstammen. Die konzentrierte Lyrik Petzolds kommt Bruncks ähnlicher Veranlagung und seinem eingangs angeführten musikalischen Ideal am ungezwungensten entgegen. Das gilt gleich von dem ersten Liede „Das Stündlein“, das sich mit seiner schön geschwungenen melodischen Linie, seiner die innere Bewegung sanft andeutenden fließenden Begleitung und seinem bei Brunck selten so regelmäßigen Periodenbau echt volksmäßig gibt. Anspruchs- aber auch wirkungsvoller in seinen scharfen Gegensätzen ist der „Spruch“, in dem sich ein starkes Pathos auslebt. Von den drei als „Kleine Lieder“ bezeichneten Gedichten erscheint mir das zweite in seinem Sichdurchringen von zagendem Trübsinn bis zu sieghaftem Wagen vor allem rhythmisch (Nachspiel!) als besonders originell. Die drei diese Sammlung beschließenden Gedichte „Leben“, „Meine Heimat“ und „Mädchenlied“ dürfte man wohl als die bestgelungenen Würfe bezeichnen. Jedes von ihnen durchwandelt eine Fülle von oft sehr weit auseinanderliegenden Stimmungen, und doch wird in keinem die Einheitlichkeit des Ganzen auch nur einen Augenblick gestört. Von wesentlicher Bedeutung ist hier die freilich zum Teil technisch durchaus nicht leichte Begleitung. Ich denke etwa an die Stelle aus „Meine Heimat“: „ist dort vielleicht, wo selig wiegt sich in der Nacht manch froher Stern“, aus deren vollen, leicht Griegschen Harmonien die ganze Fülle einer Sternennacht schwillt, oder an jene Takte des „Mädchenliedes“, wo das nähende Mädchen Helden sieht reiten durch fremdes Land.

Mit der letzten Bemerkung habe ich bereits die technische Seite von Bruncks Liedern gestreift. Von ihnen allen gilt, daß die Technik sowohl der Stimme wie des Klaviers darin nie als Selbstzweck auftritt, sondern immer nur im Dienste der Idee wirkt, die ihr der Geist des Liedes aufprägt. Weder der Sänger noch der Begleiter dürfen herrschen; einer muß dem andern gleichgestellt sein, wenn sie das Wesen dieser höchst komprimierten Lyrik erfassen und gestalten wollen. Was insbesondere die Aufgaben des Pianisten betrifft, so wird ihm nur selten Gelegenheit zur Ueberschreitung einer mittleren Schwierigkeit geboten. Technische Bravour wird nie, weicher, ausdrucksvoller Anschlag und rhythmisches Feingefühl werden jederzeit von ihm verlangt. Die oft auftretenden polyphonen Bildungen setzen ein sorgfältiges Legatospiel und die zum Teil sehr kühnen Modulationen einen der gewählten Harmonik gewachsenen farbigen Anschlag voraus. Kommen ein intelligenter Sänger und ein ebensolcher Pianist zusammen, und verstehen beide, daß „auch kleine Dinge können uns entzücken, auch kleine Dinge können teuer sein“, dann ist mir um Bruncks Liederkunst nicht bange. Ueber ihre Wirkung im Konzertsaal, die ich ja selbst zu beobachten Gelegenheit hatte, haben sich die Nürnberger Kritiker mit einmütiger Anerkennung geäußert. Doch die Veranstaltung und deshalb auch der Besuch von Konzerten dürften in der kommenden Zeit aus bekannten Gründen ein noch teureres und selteneres Vergnügen werden als bisher. Darum seien in erster Linie Freunde guter Hausmusik auf diese Lieder hingewiesen. Wie man seinen Mörike und Eichendorff am schönsten im gemütlichen Heim genießt, so werden sie sich zu zweit am Klavier in Bruncks Lieder versenken und durch tieferes Verständnis deutscher Musik und Poesie mit reichem Gewinn für ihr Innenleben belohnt werden.



Constantin Brunck.

Anhangsweise sei mir noch ein kurzer Hinweis auf Bruncks Klavierpoesieen gestattet. Sie nehmen rein zahlenmäßig neben seinen Liedern nur eine bescheidene Stelle ein. Mir liegen drei von ihnen vor. Zuerst das „Menuett“ in G dur (1910), dem als Motto die Verse „Schwarze Röcke, seidne Strümpfe . . .“ aus Heines „Harzreise“ vorangestellt sind. Es soll „zierlich tändelnd“ gespielt werden, ein bei seinen zahlreichen vollen Oktavengriffen nicht eben leicht zu erfüllender Anspruch. Auch das in Es dur stehende ruhigere Trio, das mit geistreichen Wendungen ins Menuett zurückschlüpft, ist im vorgeschriebenen Legato nicht leicht. Gewandte Spieler sollten sich das lebens- und wirkungsvolle Stück nicht entgehen lassen. Technisch einfacher ist die „Gavotte“ in Es dur (1913) mit einem edel gesungenen Trio in Ges dur, das besonders durch die schöne Gegenbewegung des Basses zur Oberstimme etwas Stolzes, Hoheitsvolles erhält. Noch geringere Ansprüche an die Finger, aber desto größere an den Vortrag stellt die inhaltlich wertvollste dieser Kompositionen, das kleine „Tagebuchblatt“ in A dur (1917), dessen harmonisch kühner Mittelteil ein sehr gesangvolles Legato erfordert. Ein sinniger, leicht wagnerisierender Schluß läßt das sehr intime Stück nachdenklich verklingen.

Constantin Bruncks Schöpfungen sind Früchte, die dem harten Boden eines widrigen Geschicks in glücklichen Augenblicken abgerungen wurden. Nicht immer verleugnen sie diesen Ursprung. Das dünkt mich kein Mangel, beweist es doch nur den engen Zusammenhang, der zwischen Leben und Kunst besteht. Eben deshalb erscheinen sie mir aber auch berufen, wiederum dem Leben zu dienen. Möchten die Leser der N. M.-Z. nach diesen Früchten, den süßen und auch den herben, greifen und so ihresteils zur Ehrung ihrer deutschen Meister, besonders soweit sie noch ringen, mit beitragen!

Eine musikalische Stillehre.

Von Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart).

Unter Stil verstehen wir ganz allgemein die künstlerische Ausgestaltung eines Stoffes. Für die Musik werden wir den Begriff des Stoffes durch den entsprechenden des Themas oder auch einer Mehrheit leitender Gedanken ersetzen, die selbst schon einen bestimmten Stil aufweisen, d. h. Eigenart der Gedanken wie die ihres Verfassers erkennen lassen. Darin unterscheidet sich die musikalische Schöpfung von der auf jedem anderen künstlerischen Gebiete, daß in jener der thematische Einfall, das Primäre, den Rohstoff für das gesamte Kunstwerk abgibt, sich als Resultat des eigentlichen Schöpfungsaktes darstellt, der sich mit konstruktiven Elementen und neuen Themen zu einem in der Möglichkeit seiner organischen Auswirkungen intuitiv geschauten Ganzen zusammenschließt. Lassen wir aber dies hier beiseite und halten uns zunächst an die allgemein gültige Definition des Stils als einer irgendwie gearteten künstlerischen Verwendung eines Stoffes.

Der Begriff haftete ursprünglich nur am Worte, fand aber bald auch Zugang zu den anderen Künsten. Hier aber schied er sich in ein Doppeltes. Ausgangspunkt für die bildenden Künste ist immer die Natur, obwohl ihr höchstes Ziel darin besteht und bestehen muß, von der bloßen Naturnachahmung frei zu werden. Ausgangspunkt aller Musik ist die Natur nur im akustisch physikalischen Sinne. Wo immer der Musik die Aufgabe gestellt wird, Nachahmerin der Natur zu werden, sie wird dies Ziel niemals erreichen können, da sie kein Objekt in absolut eindeutiger Weise auf ihre Weise schildern oder darstellen kann. Wer als Maler ein in der Natur gegebenes Vorbild wiedergibt, kann dies in doppelter Weise tun: entweder betrachtet er das ihm von der Natur vorgehaltene Bild rein objektiv nach Form, Massen und Farben und sucht es in seiner Nachschöpfung zu objektivieren, oder aber er trägt in das Bild seine subjektive Auffassung, seine Empfindung hinein, die er nun in seiner Nachschöpfung verwertet. Für die Musik, sprechen wir gleich etwa von objektiver und subjektiver kirchlicher Tonkunst, kommen die objektiven Bestandteile kaum oder doch höchstens etwa insoweit in Betracht, als wir darunter völkische oder klimatische Einwirkungen auf den Musikstil ganzer Perioden begreifen. Den subjektiven Stil gestalten Gefühls- und Willensäußerungen, die auch den formalen Ausbau eines Werkes bestimmen. Hier liegen die Keimzellen des naiven, des sentimentalen, des affektvollen usw. Stiles.

Die verschiedene Stellung des Menschen zu Ideal und Wirklichkeit ergibt den idealistischen, phantastischen, realistischen Stil. Wird das Ideal zum Absoluten erhoben, neben dem die Welt der Wirklichkeit verschwindet, so entsteht der pathetische Stil, der satirische, ironische Stil geißelt die entartete Wirklichkeit, der elegische beklagt den Verlust des Ideals, der humoristische überbrückt die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, indem er, je nachdem er Welt und Dinge mißt, sich über die Begrenzung des Irdischen erhebt oder in Selbstgenügsamkeit den Dingen der Welt ihren Lauf läßt, die er als aufmerksamer und teilnehmender Zuschauer verfolgt.

Es versteht sich ganz von selbst, daß die Musik nicht mit allen diesen zuletzt berührten Stilen ohne weiteres viel anfangen kann. Gleichwohl lassen sich mit geringen Ausnahmen alle jene Begriffe auch auf sie anwenden. Ohne jede Weiterung aber ist dies der Fall mit den Begriffen des volkstümlichen, des konventionellen, des individuellen Stiles.

Zwei Forderungen sind dem reinen Stile unerläßlich: die Harmonie aller seiner Teile und Kongruenz von Material und Ziel der Darstellung. Das will z. B. heißen: ein Durchschnittsthema Haydns und eine stark individuell gefärbte Beethovensche Durchführung passen nicht zusammen. Und ein Beispiel zum zweiten Falle: die romantische Verwirrung der Grenzen der Künste gegeneinander, das Musizieren in Worten, das Dichten in Tönen, ist a priori höchstens eine geistreiche Spielerei. Doch darf die Musik hier eine gewisse Ausnahmestellung beanspruchen, weil sie niemals mit konkreten Vorstellungen, Bildern und Gedanken zu operieren vermag, ohne auf eine schiefe Ebene zu geraten.

Für die Musik im besonderen verwenden wir ferner noch die Begriffe des strengen oder gebundenen und des freien Stiles. Doch stehen sie, weil sie an sich im wesentlichen formal bestimmt sind, nicht ganz auf der gleichen Stufe mit den früher angegebenen.

Läßt sich nun Stil lehren? Soweit der Begriff formal gebunden erscheint, selbstverständlich ohne weiteres. Die Gesetze der Polyphonie und des freien Stiles erschließen sich jedem, der Elementargrammatik und musikalische Syntax durchgearbeitet hat. Aber der Besitz dieser Kenntnisse verschafft noch keinen Stil in der höchsten künstlerischen Bedeutung des Wortes. Den bilden erst das Leben und seine Erfahrungen, und auch dann nur, wenn die Vorbedingungen in der Persönlichkeit gegeben sind, d. h. wenn jemand nach seiner ganzen Naturanlage befähigt ist, ein Eigener zu sein oder zu werden. Stil ist Ausdruck des Persönlichen, ist durch Stellung zu Leben und Welt, zur Philosophie bedingt, ist also auch Weltanschauungsausdruck. Eine Weltanschauung aber, in die jemand durch seine Erziehung hineingedrängt wird (durch konventionellen Einfluß etwa), ist für den schöpferischen Geist unter Umständen gefahrbringend, wie u. a. Mendelssohn-Bartholdys Beispiel beweist. Nur die im Daseinskampfe erworbene Weltanschauung befähigt den künstlerisch im höchsten Sinne Begabten zu einem eigenen Stile.

Eine Stillehre schreiben heißt letzten Endes die äußeren und inneren Gesetze des Schaffens früherer Zeit historisch, ästhetisch-kritisch darlegen, um aus ihnen Maßstäbe für das Schaffen der Zukunft zu gewinnen. Träte eine solche Stillehre mit dem Anspruche unbedingter Allgemeingeltung auf, so wäre sie von vornherein zum Tode verurteilt, da sich die künstlerische Entwicklung nicht kommandieren läßt. Erscheint sie in einer Zeit, deren ästhetisches Empfinden so durcheinandergeraten und verwirrt ist wie das der unseren und sucht sie aus dem Labyrinthe sich völlig widersprechender und in der Hauptsache unabgeklärter Meinungen die Gedanken der Menschen zur Besonnenheit zu führen und durch eingehende kritische Betrachtung des Gewordenen allgemeine Gesetze des Schaffens zu gewinnen, so wird man sie willkommen heißen dürfen.

Ich schicke diese, im einzelnen natürlich der Erweiterung bedürfenden Sätze meiner Betrachtung eines Werkes Hermann W. v. Waltershausens vorauf, das vor einiger Zeit im Verlage von H. Bruckmann in München herausgekommen ist und sich „Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen“ betitelt. Waltershausen hat 1917 in München ein Praktisches Seminar für fortgeschrittene Musikstudierende begründet. Aus diesem ist die Veröffentlichung herausgewachsen. Bis jetzt liegen drei Bändchen vor, in denen der mit dem erforderlichen philosophischen, historischen und künstlerischen Rüstzeuge ausgestattete Verfasser Zauberflöte, Siegfried-Idyll und Freischütz behandelt. Weitere Abschnitte des Gesamtwerkes sollen Liedern Schuberts, Berlioz, Nicolai, dem Fidelio, der Matthäus-Passion Bachs, Glucks Orpheus, Haydn, Figaros Hochzeit und Straußens Ariadne gewidmet sein.

Mit einer Anzeige bis zur Vollendung der ganzen Arbeit zu warten, geht nicht wohl an, da vom ersten Teil des Werkes an grundlegende Fragen erörtert werden. Wir haben es in der Arbeit mit einer Art von programmatischer Schrift zu tun. Sie ist aus der Erkenntnis heraus entstanden, daß die Hypertrophie der Musik der Gegenwart notwendigerweise zu einer Katastrophe führen muß. Zu dieser Erkenntnis sind schon viele, kluge oder auch vorwiegend empfindsame Köpfe vorgedrungen, die sie je nach ihrem Temperamente sachlich ruhig, leidenschaftlich oder gefühlsmäßig angreifend öffentlich dargelegt haben. Waltershausens Darlegungen sind dadurch nicht etwa überflüssig geworden, weil sie vieles Neue und das Neue in klarer Form und kluger Weise bieten. Kann sich der Leser nicht mit allen von ihm vertretenen Anschauungen einver-

standen erklären, so liegt darin nichts, was gegen den Wert der Schrift spräche.

Waltershausen gründet seine Arbeit auf ein geschicktes Neben- und Miteinander-Stellen der in Betracht kommenden literarischen, musiktechnischen und ästhetischen Fragen: jede Gruppe erfährt eine eingehende Betrachtung, der im zweiten Bändchen eine kurze Studie über das Idyll, im dritten eine über die Romantik vorausgeschickt wird. Für die Gesamtheit der Darstellung gilt, daß sie nicht als abstrakte Spekulation, vielmehr als aus der Verfolgung praktischer Zwecke entstanden anzusehen ist.

Die „operndramaturgische Studie" über Mozarts Zauberflöte betont zunächst die widerspruchsvollen Urteile über Schikaneders Buch. Die Ablehnungen lassen sich nicht in Einklang mit der unverminderten Beliebtheit der Oper bringen und auch im Hinblick auf Goethes Fortsetzung des Buches sollte das Urteil vorsichtiger ausfallen, als es so oft geschieht. Man kann den Bruch, der durch äußere Umstände in die Behandlung des Stoffes gekommen ist, anerkennen (etwas, über das sich das große Publikum übrigens auch heute noch keine Rechenschaft gibt), man kann Sinnlosigkeiten in Schikaneders Versen naserümpfend empfinden, aber man sollte nun endlich das alberne Gerede von dem als ganzen läppischen Textbuche unterlassen und wenigstens seine schöne und tiefe Grundidee anerkennen und in ihm ein Märchenspiel mit allerlei tiefen Symbolen sehen, das eine Fülle des Guten und Wahren bietet. Man kann das tun, ohne mit Waltershausen den Text das „vollkommenste Opernbuch", das jemals geschrieben worden sei, zu nennen. Von einem Märchen verlangen wir, daß es uns in seine irreale Welt so einführe, daß wir an sie glauben, uns in ihr heimisch fühlen, daß uns die Charaktere von ihrer dichterischen, phantastischen Möglichkeit, die natürlich keine rationalistisch faßbare ist, überzeugen, daß uns seine besondere Stimmung ergreift. Das aber tut Schikaneders Buch in hohem Maße, und was es versäumt hat, den großen Riß zwischen Plan und Ausführung zu verdecken, das vermag Mozarts Musik, vermag es um so mehr, als der theatralische Aufbau des Werkes ein über jedem Lob erhabener ist, einer, dem man in der Tat klassische Vollendung nachrühmen darf. Das Theatralische ist insbesondere bei uns in Deutschland heute etwas stark in Mißkredit geraten, woran vielleicht das gesprochene Drama noch mehr Schuld trägt als die Oper. Immerhin hat Wagner auch da vorgearbeitet, trotzdem bei ihm der theatralische Instinkt von Haus aus kaum weniger entwickelt war als der dramatische Sinn.

Eine Grundforderung für das Opernbuch ist die Entrückung in eine unwirkliche Sphäre, denn die Musik („die Idee der menschlichen Seele") ist der Wirklichkeit nur durch Assoziationen verbunden. Eine zweite ist die, daß sie auf dem Mythus basiere: denn die Musik ist auch „Ausdruck der Ideen des Lebens und ihrer konfliktbildenden Verkettungen und Gegenüberstellungen". „Der Mythus schließt das tiefste Wesen der Musik auf, weil er selbst Idee ist und gerade durch seine Gestaltung im Ton letzte und höchste Abstraktion von der Welt der Vorstellungen wird." Nachdem Waltershausen die Voraussetzungen zum natürlichen Bau der musikalischen Form untersucht hat (bestimmend sind immer die grundlegenden Bedürfnisse nach Symmetrie, Entwicklungslinie, Gliederung und organischem Bau), wendet er die Bestimmungen auf die Zauberflöte an (schade, daß nicht alle seine feinen Bemerkungen hergesetzt werden können!). Das Werk zeigt eine überaus glückliche Verschmelzung der die Oper durchziehenden dichterischen Gegensätze und der Forderungen der Bühne. Nur bei der Anwendung offener Verwandlungen (Wechsel zwischen kurzer und tiefer Bühne), auf die die ganze Schöpfung eingestellt ist, kommt das zweite, vom ersten verschiedene Finale zur vollen Geltung. Die Reihenfolge der es bildenden Einzelnummern zu ändern, wie heute vielfach üblich, ist ebenso grundverkehrt wie das Fallenlassen des Vorhanges während der Akte (wodurch sich die gewollten dichterischen Gegensätze verwischen) oder die Zerreißung der Oper in drei Akte. Um noch einiges herauszugreifen: die Diktion der Oper hat ihre eigenen Gesetze. Die Sprache muß einfach und selbstverständlich sein. Die der Zauberflöte bedeutet wohl keine vorbildliche Lösung der Frage, zu steigern ist sie aber nur im Sinne einer besonderen literarischen Kultur, die auf dem Boden der Operntechnik steht und die Forderungen der Schlichtheit, Eindeutigkeit, der Schlagkraft des Ausdrucks erfüllt. Vorbildlich ist der Carmen-Text (im Original, nicht in der geradezu schandbaren deutschen Verballhornung); Wagners Sprache wird allzuoft durch den darin bemerkbaren Intellektualismus (dunkle Satzbildungen, Alliterationen, Schopenhauerianismen usw.) in ihrer Wirkung gehindert. Der Stil der Zukunft wird Schikaneders Geschmacklosigkeiten zu entfernen haben. Daß sich gegen diese Bemerkungen da und dort Einwendungen machen lassen, sei nicht unterdrückt: treffen die Angriffe gegen Wagner etwa in bezug auf den zweiten Akt des Tristan ins Schwarze, so ist doch wohl im ganzen zu sagen, daß die Sprache des „Ring" im ganzen kaum eine andere als die ihr durch Wagner zuteil gewordene Behandlung zuläßt: die Sprache ist und bleibt immer auch an den Stoff, dem sie dient, gebunden.

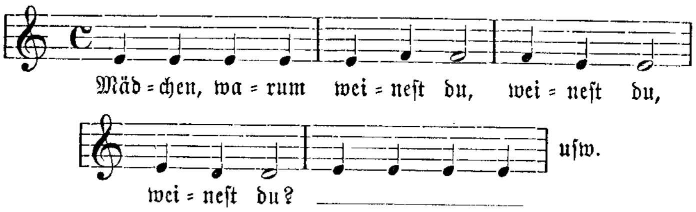
Ich habe nur einigen der führenden Gedanken Waltershausens hier kurz folgen können. Ebenso fesselnd ist der der Musik der Zauberflöte gewidmete Abschnitt, womit nicht gesagt sein soll, daß sich meine Ansicht mit der dort geäußerten überall decke. Worauf es Waltershausen ankommt, ist die Darlegung der ohne Leitthematik zuwege gebrachten inneren Einheit der Partitur und ihrer steten Beziehung zur Bühne und ihren Vorgängen. Wenn Waltershausen an verschiedenen Stellen den Zusammenhang der genialen Musik mit der notwendigen, aber leider fast nie zu findenden Geste der Darsteller betont, so sind das Bemerkungen, die, wie andere der Arbeit auch, hoffentlich von musikverständigen Opern-Spielleitern beherzigt werden. Irre ich mich nicht, so war E. v. Possart gerade in dieser Beziehung in München um die Darstellung Mozartscher Opern bemüht. Zu Waltershausens meist treffenden, liebevollen und erschöpfenden Ausführungen über die Musik nur einen abwehrenden Gedanken: Mozart habe, so meint Waltershausen, sich und seine Kollegen an den Primadonnen der Zeit, ihrer Launenhaftigkeit und sonstigen üblen Eigenschaften rächen wollen und deshalb die Königin der Nacht insofern karikiert dargestellt, als er, besonders in der zweiten Arie, die Kunstmittel der italienischen Arie maßlos gehäuft habe. Da kann ich meinesteils nicht mit. Daß die Koloraturen der Königin wohl nie künstlerisch wirken, ist eine Tatsache, die jedem von uns geläufig ist. Die Erscheinung rührt aber sicherlich davon her, daß Mozarts italienisierendes Koloraturwesen überhaupt mit dem der ganz bodenständigen italienischen Musik den Vergleich nicht aushält und sich als ein hier relatives, dort absolutes Manko seiner Musik darstellt. An Bildhaftigkeit lassen es übrigens die Mozartschen Koloraturen gerade in der Zeichnung der Königin der Nacht nicht fehlen. Doch gibt es bekanntlich auch schlechte Bilder. — Waltershausens Schlußbemerkungen gipfeln in diesen Forderungen an die jungen Komponisten: Natur, Praxis, Selbstkritik. Das einzelne darin ist bemerkenswert, aber keineswegs in Bausch und Bogen zu billigen. Vieles freilich sollte endlich Eingang in die Köpfe finden. (Schluß folgt.)

Die Wichtigkeit der Bewegungslehre beim Anfangsunterricht im Klavierspiel.

Von E. Freisleben.
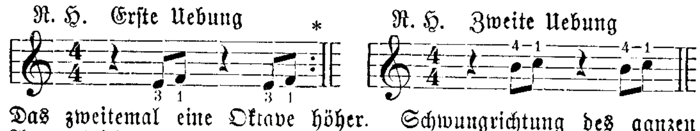
So unerläßlich für einen guten Elementarunterricht die Unterweisung im schnellen und sicheren Notenlesen ist (siehe: „Winke für den Klavierunterricht", April-Heft der N. M.-Ztg. 1919), so wichtig ist auch die genaue und geordnete Kenntnis bestimmter, stets wiederkehrender Bewegungen, deren mehr oder minder gute Ausführung die technischen Fortschritte im Klavierspiel bedingen. Sie zerfallen

in drei Hauptgruppen, nämlich in: Arm-, Hand- und Fingergelenkbewegungen, welche in systematischer Folge den Lehrgang einer beliebigen, aber guten Klavierschule begleiten müssen. Die Armbewegungen bestehen eigentlich am Anfang nur in der Lockerung des Oberarm- und Schultergelenkes, die den schweren, hängenden zu einem leichten, von der Schulter getragenem Arm machen sollen. (Siehe: „Praktischer Lehrgang des Klavierspiels“ von H. Caspar. Zwei Hefte bei P. Pabst, Leipzig.) Der Inhalt dieser, nur technische Uebungen enthaltender Hefte muß Kindern jedoch in sehr vorsichtiger Auswahl geboten werden und beschränkt sich im ersten Lehrjahr auf das Beibringen soeben erwähnter Arm- und Schulterlockerung: Armschwung, auf den Handgelenkanschlag im Portato und Stakkatospiel, richtige Phrasierung, langsame Kreisung und Rollung der Hand und einen guten Fingergelenkanschlag beim Legato, Portamento und Stakkato. Den Gleitanschlag lasse man später und die gebundene Tonwiederholung (eine der schwersten Anschlagsnuancen überhaupt!) lasse man zuerst nicht aus dem Arm, sondern aus den Fingern bei ruhiger Handstellung üben! In der so überaus beliebten „Dammschule“ findet man (wie übrigens in den meisten Klavierschulen!) gerade am Anfang lauter Stückchen, deren Melodie eine fortwährende Tonwiederholung bedingt, z. B.:

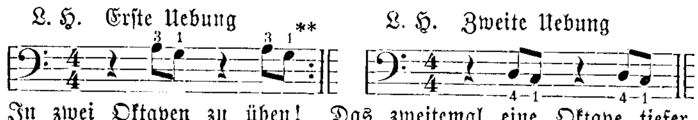


Und nun wird diese echt volkstümliche Klavierschule hauptsächlich von Lehrern benützt, die — so musikalisch sie auch sein mögen — oft technisch nicht genug erfahren sind, um den Schaden zu erkennen, den der schlechte, krampfhafte Anschlag dieser mehrmals wiederholten Noten dem Spiele eines Anfängers zuzufügen vermag. Das Aufheben desselben Fingers ist nämlich viel schwerer als die Tonübertragung von einer Taste zur anderen, besonders im Legatospiel. Solchen Stückchen sollte immer eine gründliche Durchbildung aller fünf Finger mit hohem und dann mit niedrigem, kaum die Taste verlassenden Fingerhub vorangehen, und daher vermeide man in den ersten Lektionen derartige Uebungen und Stückchen ganz und wähle solche, mittels welcher eine ununterbrochene Bindung der Töne ermöglicht werden kann. Erst wenn diese Stufe der technischen Fertigkeit tadellos erreicht ist, schreite man zur gebundenen Tonwiederholung und mache die Schüler auf den Klangunterschied aufmerksam, der bei hohem und niedrigem Fingerhub, bei lückenhafter und lückenloser Tongebung entsteht. Wie viele Kinder können sich das Gehacke nur deshalb schwer abgewöhnen, weil man sie am Anfang lauter Uebungen auf c, c, c, c, d, d, d, d usw. spielen ließ, ohne daß sie gerade diese schwerste aller Anschlagsarten gehörig erläutert bekamen. Die ersten zehn Lektionen sind die grundlegenden für ein gutes Spiel, und Helene Caspars Grundsatz: „Zuerst die Leichtigkeit, später die Kraft“ gehört zu den vorzüglichsten auf dem Gebiete der klavieristischen Elementarpädagogik. Kein krampfhaftes Quetschen und Drücken der Tasten durch Arm, Hand und Finger ist zu dulden und den eigentlichen Melodiefingerdruck lehre man erst später. Doch verfalle man auch nicht in den gegenteiligen Fehler, der darin besteht, daß man die Finger halt- und kraftlos auf die Tasten bringt. Daher dulde man auch kein Einknicken, keine Undeutlichkeit! Die Geduld und Aufmerksamkeit des Lehrers gerade am Anfang müssen unendlich sein! Wie man von einem Baby nicht verlangen kann, es solle laufen lernen, ohne stehen zu können, darf man einem Kinde nicht zumuten, es solle spielen, ehe es Arm, Hand und Finger selbst in die richtige Lage bringen kann. Wieviel wird in dieser Beziehung gesündigt!

Nun zum Tonleiterspiel: demselben gehe stets folgende Schwungübung aus dem Schultergelenk mit leicht und frei fallendem Arm voraus:



Das zweitemal eine Oktave höher. Schwungrichtung des ganzen Arms (nicht nur des Unterarms aus dem Ellbogen-, sondern des Oberarms aus dem Schultergelenk).



In zwei Oktaven zu üben! Das zweitemal eine Oktave tiefer. Schwung während der Pause; auf a oder d im Schwung anschlagen!

Diese Uebungen sind täglich mehrmals zu wiederholen; dann lasse man die rechte Hand zuerst nur aufwärts, die linke abwärts (wegen des schwierigeren Untersatzes), dann beide Hände vom c ausgehend in zwei bis drei Oktaven üben. Und zwar zuerst sehr langsam und streng gebunden! Erst wenn die C dur-Tonleiter in dieser Art vorgeübt wurde, werde sie parallel mit Schwunganſatz geübt. Und so durch alle Dur- und Molltonarten, die verschiedenen Fingersätze beim Untersatz berücksichtigend. Meine aus 20jähriger Unterrichtspraxis hervorgegangene Erfahrung hat mich gelehrt, daß sich speziell diese, etwas langwierig erscheinenden Vorübungen für das spätere glatte Spiel glänzend bewähren und daß hier, wie in vielen andern Belangen, nur ganz untalentierten und unverbesserlich faulen Schülern das Paradies der Kunst in technischer Hinsicht nicht erschlossen werden kann. Zum künstlerischen Vortrag freilich gehört vor allem der göttliche Funke, die wahre Musikalität, die kein Lehrer ersetzen kann, Geist und Gefühl, sowie ein vom Hören guter Musik veredelter Geschmack. Doch hat sich schon oft herausgestellt, daß nicht so sehr ein Mangel an Begabung, als vielmehr schlechte Notenkenntnis und Ungeschicklichkeit bei den Spielbewegungen den Fortschritt mancher musikalischer Schüler hemmten. Auch in die Bewegungslehre muß Methode kommen!

Zu Martin Gerberts, Fürst-Abtes von St. Blasien, 200jährigem Geburtsfest.

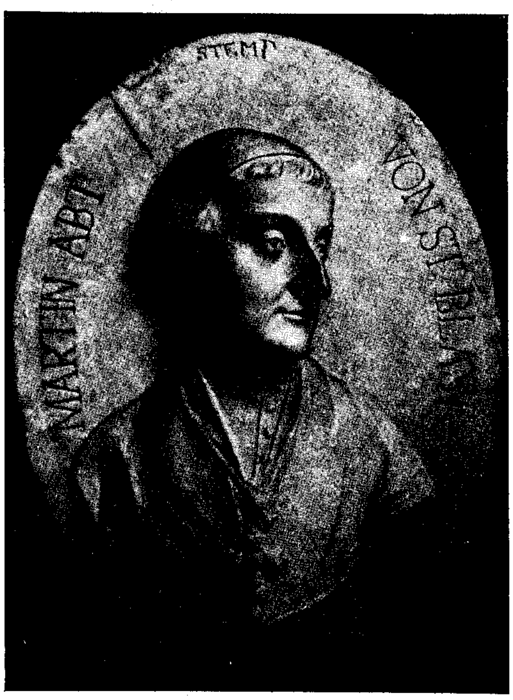
Von Stadtpfarrer a. D. Adolf Brinzinger (Stuttgart).

Martin Gerbert, unser berühmter schwäbischer Landsmann, ist geboren am 11. August 1720 in Hornau, einer Vorstadt von Horb am Neckar, da gelegen, wo jetzt der Bahnhof steht. Er war kein Adeliger, wie man früher fälschlicherweise annahm, sondern der Sohn eines bürgerlichen Kaufmanns daselbst, Anton Gerberts und seiner Gemahlin, Maria Anna Riegger von Villingen. Er besuchte zuerst die Elementarschule in Horb, dann die Lehranstalten in Ehingen a. D., dann in Freiburg im Breisgau, zuletzt in St. Blasien, wo er 1736, erst 16 Jahre alt, als Novize ins Benediktinerkloster eintrat, 1737 Profeß ablegte und 1743 die Priesterweihe empfing. Sein Freund und Gönner, Fürst-Abt Meinrad, dessen unmittelbarer Nachfolger er später wurde, übertrug ihm eine Professur für Philosophie und Theologie und zugleich die Stelle eines Bibliothekars im Kloster. 1759—62 machte Gerbert Reisen nach Deutschland, Frankreich und durch ganz Italien, wo er überall wertvolle alte Handschriften, namentlich auch solche für Musikgeschichte, mit Bienenfleiß sammelte, die er später in seinen Werken erfolgreich verwertet hat. Er wurde am 15. Oktober 1764 nach dem Tode Anton Meinrads zum Fürst-Abt gewählt. Auch im Fürstenmantel blieb er der alte bescheidene Gelehrte und leutselige, fromme Mönch, der sowohl

* Während der Pause „Armschwung“: Vor jeder Figur (e—f und h—c 3. 1. 4. 1. Finger) ist der Arm von der ersten Note aus nach rechts locker auf die von der Note bezeichnete Taste zurückzuschwingen und dann das e respektive h im Schwunge anzuschlagen.

** Hier wird der Schwung ebenso wie vorhin, aber von der (durch die Note a und d bezeichneten) Taste nach links ausgeführt. (Auf Wunsch näherer schriftlicher Aufschluß mit Bogenzeichnungen von der Verfasserin dieser Zeilen.)

selbst seine historischen Studien weiter betrieb[1] und auch seine Mönche dazu anhielt, so daß unter ihm St. Blasien eine berühmte Heimstätte historischer Gelehrsamkeit wurde. Er schrieb viele verdienstvolle Gelehrtenschriften, theologische, historische, musikalische, aszetische Arbeiten, besonders auch seine später berühmt gewordene „Geschichte des Schwarzwalds" und zwei musikalische Werke: De cantu et musica sacra 1774, in zwei starken Quartanten mit 25 musikalischen Abhandlungen des Mittelalters als Beilagen und mit 40 Kupferstichen, sowie (im Jahr 1784) sein Werk: „Scriptores ecclesiastici" in drei Quartanten[2]. Als Landesherr und Reichsfürst stiftete er eine große Anzahl wohltätiger Institute für Hebung des allgemeinen Wohlstandes seiner Untertanen. Er starb am 13. Mai 1793 an Wassersucht, 72 Jahre 2 Monate alt, und wurde beigesetzt in der Krypta der imposanten Rotunde unter der Kuppel, die nach seiner Angabe der französische Architekt Michel d'Ischard an Stelle der am 23. Juli 1768 durch eine schreckliche Feuersbrunst zerstörten alten Kirche 1783 erbaut hatte. Gerbert führte einen ausgedehnten Briefwechsel mit verschiedenen bedeutenden Persönlichkeiten über die wichtigsten religiösen, politischen und wirtschaftlichen Fragen seiner Zeit. Im Benediktinerkloster zu St. Paul in Kärnten, wohin die durch die Sekularisation 1806 vertriebenen Mönche von St. Blasien flohen, werden jetzt noch 10 Folio seiner Briefe aufbewahrt, die ein Spiegelbild seines Charakters und Wissens geben. Sein Freund, Professor Klüpfl in Freiburg i. Br., hat ihn kurz und treffend charakterisiert: „Scripsit, fecit, pertulit multa." Seine dankbare Vaterstadt Horb will für Gerbert, für Bischof Dr. Paul Hofmann, Mainz, und für Theologieprofessor Dr. Paul Schanz in Tübingen, die alle in Horb geboren wurden, ein gemeinsames Denkmal errichten lassen.



Martin Gerbert.

Gerberts Andenken wird aber auch segensreich fortleben in seinen verdienstvollen Werken sowie als Erbauer der imposanten Rotunde in St. Blasien, wo er seine letzte Ruhe fand. Gerbert war eine vornehme Persönlichkeit des gebildeten 18. Jahrhunderts, als Mönch, als Gelehrter, als Musiker, als Landesherr und Reichsfürst. In der Musikgeschichte kann keiner an seinen obengenannten zwei berühmten musikhistorischen Schriften vorbeikommen, die geradezu bahnbrechend waren für jene Zeit. Im ersten Werk „De cantu et musica sacra" behandelt er im ersten Band die altchristliche Musik in vier Kapiteln; den Ursprung der Musik, die Meßgesänge bei anderen Teilen des Officium divinum, die Art des Gesanges im christlichen Zeitalter. Band I Buch 2 behandelt in sieben Kapiteln den mittelalterlichen Gesang: 1. Fortschritt besonders in Rom, 2. Cantores et furotiores, 3. Art des mittelalterlichen Gesanges, 4. Gesang bei Spendung der Sakramente, 5. bei Festen und anderen Anlässen, 6. de libris beim Gesang im Mittelalter. Der 2. Band Buch 2 Teil 2 behandelt die Auctores, die Noten und Gesangsdisziplinen im Mittelalter, Buch 3 behandelt: 1. die polyphone Musik, die figurierte und instrumentale Musik, 2. die Mensuralmusik des Mittelalters, 3. die Orgel und Instrumente des Mittelalters. Buch 4 endlich behandelt Gesang und Musik im späteren Zeitalter vom 15. bis 18. Jahrhundert in sechs Kapiteln. Gerbert hatte eine große Vorliebe für Musik in Theorie und Praxis. Es war ein Erbteil von seiner Mutter. Sein Werk „De cantu et musica sacra" ist jedem Musikgelehrten unentbehrlich und ist eine reiche Quelle kostbarster Nachrichten über die kirchliche Tonkunst aller Zeiten. Gerbert war mit Gluck (1714—87) eng befreundet, ebenso mit dem musikalischen Orakel seiner Zeit, dem berühmten Franziskanerpater und Musikhistoriker Giovanni Battista Martini in Bologna (1706—84), den er auf seiner Reise nach Italien besucht hatte. Martini war wie Gerbert ein eifriger Sammler von wertvollen alten musikalischen Handschriften und tauschte sie mit Gerbert gemeinschaftlich aus, der selbst gegen 140000 solcher alter seltener historischer Handschriften gesammelt hatte. Martini besaß gegen 17000 alte Musikwerke in seiner Bibliothek. Riehl (Musikal. Charakterköpfe I) sagt mit Recht: „Ein Forscher wie Gerbert ist seither nicht wieder gekommen und ebensowenig ein Lehrer der Tonkunst wie sein Freund Martini in Bologna[1]."

[1] Gerbert hatte als Bibliothekar des Klosters sich schon frühe in kirchengeschichtliche Studien vertieft. D. Schr.

[2] Im Neudruck 1908 in Graz erschienen. D. Schr.

[1] **Ueber Gerbert vergl. die Schriften von J. Bader „Fürstabt M. Gerbert" (1875) und A. Lamy (1898). D. Schr.**

Musikbriefe

Freiburg i. Br. Die sehr reichhaltige und weit ausgedehnte Spielzeit 1919/20 beherrschten auf kammermusikalischem Gebiete wie stets die Harmsschen Kammerkonzerte. Wir haben hier zunächst vom Juli 1919 (24. Zyklus) noch die drei Abende des Rosé-Quartetts nachzutragen, die unter Mitwirkung des Violoncellisten Eduard Rosé (Weimar) und der hiesigen Pianistin Paula Roth-Kastner mit Beethovens Op. 18 Nr. 5 und 127, Pfitzners Op. 13, Brahms' Op. 51 Nr. 2, Haydns Op. 33 Nr. 2, Schumanns Op. 44, Mozarts Divertimento Es dur (Köchel 563), einem Streichquintett Boccherinis (Peters 2231) und Schuberts Op. 163 wieder höchste Genüsse boten. Unvergleichliches gaben Arnold Rosé und seine Genossen, denen sich E. Rosé und der Mannheimer Bratschist Franz Neumaer angeschlossen hatten, sodann an vier Abenden im Mai ds. Js. (27. Zyklus), wo wir Haydns Op. 76 Nr. 5, Mozarts Quartett C dur (Köchel 465) und Quintett g moll (Köchel 513), Beethovens Op. 59 Nr. 3, 74 und 132, Schuberts Quartett d moll, Brahms' Op. 67, 111 und 36, Tschaikowskys Op. 70, sowie Schönbergs Op. 7 vollendet zu hören bekamen. — Sehr interessant gestaltete sich der 28. Harmssche Zyklus im Juni ds. Js., der von Frieda Kwast-Hodapp, James Kwast, dem Würzburger Schörg-Quartett, der Altistin Anna Erler-Schnaudt (München), den Stuttgarter Künstlern Justus Gelfius (Flöte) und Henriette Gelfius-van Wynbergen (Harfe), Jul. Weismann und einem Kammerorchester unter Leitung des hiesigen Tonkünstlers und Komponisten Franz Philipp bestritten wurde. Hiebei gab es an Erstaufführungen für Freiburg: Bachs Chaconne d moll in der mächtigen Klavierbearbeitung von Busoni, desselben Improvisation für 2 Klaviere über Bachs Chorallied „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele, wenn ich in deiner Liebe ruh", ferner Weismanns interessantes exotisches Op. 67 („Der gelbe Vogel"). Philipps Quartett c moll, Werk 13, für Klavier, Violine, Viola und Violoncell erfuhr bei dieser Gelegenheit seine Uraufführung und stellte sich als ein bemerkenswertes Werk des vielversprechenden jungen Tonsetzers dar, der eine weitere Probe seines schon jetzt beträchtlichen Könnens mit seiner Friedensmesse Op. 12 für gemischten Chor, Sopransolo, Orchester und Orgel erbrachte, die unter seiner Leitung am 24. Juli ds. Js. hier ihre ebenfalls erfolgreiche Uraufführung erlebte (s. auch Schluß). — Besonders fesselnd erwies sich der genannte Zyklus noch durch die hier erstmals gehörten, als Raritäten anzusprechenden Mozartiana: Konzert Es dur für 2 Klaviere, Konzert C dur für Flöte und Harfe und Konzertante Symphonie Es dur für Violine und Viola (Köchel 365, 299 und 364), jeweils mit Begleitung eines Kammerorchesters. — In den übrigen Harmsschen Kammerkonzerten (25. und 26. Zyklus) führten sich hier günstig ein: das Schörg-Quartett (u. a. Borodins 2. Streichquartett D dur, Haydns Op. 54 Nr. 2, Brahms' Op. 25 mit dem hiesigen Pianisten Dr. Joh. Hobohm), die Leipziger Triovereinigung Fritz v. Bose und Genossen (u. a. Brahms' Op. 8, Bachs 6. Suite für Violoncell mit Jul. Klengel), das Birkigt-Quartett und die Bläservereinigung mit dem Kontrabassisten M. Flechsig (vom Mannheimer Nationaltheaterorchester), die Schuberts Oktett Op. 166 sehr schön wiedergaben, endlich die sehr beanlagte jugendliche Violinistin Anita Portner, von W. Ruoff vortrefflich begleitet (u. a. Brahms' Op. 100, La Folia von Corelli). — Von guten alten Bekannten hörten wir bei Harms: Das Wendling-Quartett in einem Beethoven-Abend (Op. 18 Nr. 1, 95 und 130), das Gewandhausquartett und P. Roth-Kastner (Beethovens Op. 9 Nr. 1, Mozarts Quartett B dur (Köchel 589) und Thuilles Op. 20), das Mannheimer

Trio (u. a. K. M. v. Webers Op. 63, Pfitzners Violoncellsonate), Adolf Busch (u. a. Bachs Partita Es dur, Tartinis Teufels-Sonate), Alfred Saal und Phil. Dreisbach (Stuttgart) mit Jul. Weismann am Flügel (Beethovens Op. 11, Bachs Violoncellsonate D dur und Weismanns Violoncellsonate C dur Op. 73), Max Pauer (Orgelkonzert d moll von Friedemann Bach in der Uebertragung von M. v. Zadora, Beethovens Op. 14 Nr. 2, Schumanns Op. 17 und Liszts Sonate h moll), sowie Jos. Pembaur (u. a. Beethovens Op. 31 Nr. 2, Schuberts Op. 15, Liszts Ungarische Rhapsodie Nr. 13). — Sonst hätten wir noch zu nennen die Kammermusikabende des Berliner Trios Artur Schnabel und Genossen (Tschaikowsky, Beethoven, Haydn), der hiesigen Kammermusikvereinigung (Brahms, Bach, Beethoven), der Bläservereinigung des Städtischen Orchesters mit dem Schultze v. Korffschen Frauenchor (Thuilles Sextett Op. 6, Nippon von E. Lendvai, A. Mendelssohns Op. 42, Sopranlieder von Dr. Fritz Berend, gesungen von F. Cleve), des Berliner Busch-Quartetts (Schuberts Op. 29, Haydns Op. 74 Nr. 3, Beethovens Op. 127), des Schiffmann-Quartetts (Basel), des Stuttgarter Kammertrios unter Mitwirkung des Kammersängers Ritter (Mozarts Divertimento in Es, Beethovens Serenade Op. 8, Lieder von Brahms, Strauß, Weismann), endlich des Leipziger Karl Herrmann (u. a. Schumanns Op. 113, Regers Op. 131 d Nr. 1). — Die Violine war vertreten durch die einheimischen Geigerinnen Lina Harms, Maria Jaegerschmid, den hier ansässig gewordenen Otfried Nies, außerdem durch G. Schuster-Woldan, den jungen Wiener Geiger Konrad Liebrecht und Anna Hegner, während sich in eigenen Klavierabenden Dr. Hobohm, Wilh. Backhaus und Karl Friedberg hören ließen. — Eindrucksvolle Kirchenkonzerte veranstalteten Arno Landmann und Dr. Herm. Meinhard Poppen auf dem herrlichen Orgelwerke der neuen Luther-Kirche. — Liederabende gaben: E. Becht, die Opernsänger A. Färbach und Aug. v. Manoff, Henny Linkenbach-Hildebrand hier, S. Hoffmann-Onegin (Stuttgart) und L. Myß-Gmeiner (Berlin). Bei den beiden zuletzt genannten Künstlerinnen konnte Weismann seine feinsinnige Begleitungskunst bestens bewähren. Eine sehr erfreuliche Bekanntschaft machten wir in dem Münchener Baritonisten Fery Mechler, der, von E. Hildebrand sehr gut begleitet, Schuberts Winterreise zu eindrucksvollster Wiedergabe brachte. — Das Konzert des stimmgewaltigen Russen Baklanoff, das fast nur Bruchstücke aus fremdländischen Opern, ausschließlich in fremder Sprache, brachte, erregte nicht unberechtigten Widerspruch. — Eine sehr feine Veranstaltung war der Abend der Frankfurter Madrigalvereinigung unter Margarete Dessoff mit künstlerischen Vorträgen von Madrigalen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. — Unser Chorverein brachte unter Leitung Hildebrands gute Aufführungen der Schöpfung und der Matthäuspassion. — Die Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters, von denen 7 der Leitung E. Hildebrands und 3 derjenigen J. Weismanns unterstanden, boten viel Schönes. Sie brachten u. a. Beethovens V., Brahms' I. und IV. Symphonie, Schuberts Unvollendete, Zöllners Tragische Op. 140, die Pathetische von Tschaikowsky, Rezniceks Symphonie im alten Stil, Symphonie Nr. 2 von Sibelius. Ein Konzert der vereinigten städtischen Orchester von Freiburg und Baden-Baden unter Führung Hildebrands verhalf dem hier leider schon lange nicht mehr zu Wort gekommenen Meister Bruckner zu Ehren, dessen Romantische eine vorzügliche Aufführung erlebte. Solistisch wirkten in den Symphoniekonzerten mit der Violoncellist Földesy, der Violinist Premyslav, die Pianisten Spiwakowsky, Zadora und Lütschg, die Pianistinnen Bergdold-Schleip und Klein, die Sängerinnen Linkenbach-Hildebrand und Heyl. — Auch im Stadttheater machte sich ein ziemlich reger Betrieb geltend. Unter Hildebrands Leitung hörten wir u. a. Lohengrin, Die Hochzeit des Figaro, den Rosenkavalier und den Stier von Olivera. Hildebrand verläßt uns leider schon wieder, nachdem er nur eine Spielzeit hier als 1. Kapellmeister tätig war. Er hat sich nebst Kapellmeister Fried, von dem wir u. a. die Zauberflöte, Entführung, Undine, den Freischütz, Goldschmied von Toledo, die Revolutionshochzeit und Zöllners Versunkene Glocke hörten, um die Hebung der Kultur unseres Orchesters große Verdienste erworben. Zu erwähnen wäre noch die Aufführung der Serva Padrona unter Dr. Berend. — Die Festspiele im Theater anläßlich des 800jährigen Stadtjubiläums, die der Leitung von Cornelius Kun (Nachfolger Hildebrands), Bruno Walter und Otto Lohse unterstanden, brachten außer Fidelio nur Wagner (Ring, Parsifal, Tristan, Meistersinger). Daß der vorgesehene Palestrina und Don Juan nicht gegeben wurde, daß Weber, Cornelius und noch manche andere ohnedies vernachlässigte deutsche Meister nicht wenigstens bei dieser Gelegenheit zu Ehren kamen, bleibt bedauerlich. — Aus den beiden Kammermusikabenden Freiburger Künstler zur Feier des genannten Jubiläums nennen wir die Namen Weismann und Philipp, sowie den ernsten Ringer Joseph Schell. — Das Chorkonzert aus dem gleichen Anlaß brachte außer der bereits oben besprochenen Friedensmesse Philipps noch Alex. Adams Tedeum, beide unter Philipps trefflicher Leitung.

l.

*

Hamburg. Der Konzertwinter geht seinem Ende zu. Die Eibenschütz-Symphoniekonzerte brachten bedeutende Aufführungen der Pathetischen Tschaikowskys und der Phantastischen von Berlioz; dazu kam als Neuheit Strawinskys rasch verpuffendes „Feuerwerk". Ilse Fromm-Michaels spielte das dritte, nicht sehr dankbare Klavierkonzert von Rachmaninoff in der ihr eigenen ernstmusikalischen Art, und eine noch unbekannte Sängerin, Lydia Knutzen, führte sich mit Wagners Fünf Gesängen ein, ohne daß ihr an sich schönes, gepflegtes Organ für die große Musikhalle ganz ausreichte. — Dann gingen die Philharmonischen zu Ende, nachdem im neunten Konzert Braunfels' neuestes Werk: Phantastische Erscheinung eines Themas von Berlioz herausgekommen war. Diese Musik wandelt nicht nur inhaltlich auf Berlioz' Spur, indem sie das bekannte Flohlied aus Faust, wie in einem feingeschliffenen Facettspiegel aufgefangen, geistvoll variiert, sondern erreicht ihn auch in der Instrumentation fast unmittelbar. Joseph Szigeti spielte das berühmteste der Viottischen Violinkonzerte. Mit der Neunten Symphonie erreichten die Konzerte einen überwältigenden Höhepunkt. Es war gleichzeitig das letzte, welches Hausegger dirigierte und endete mit begeisterten Huldigungen für den hervorragenden Künstler, den Hamburg mit tiefem Bedauern scheiden sieht. — Hervorragend waren wiederum auch die letzten Konzerte Gustav Brechers, und besonders über das dritte mit dem Don Quixote (wobei Sakom ganz wundervoll das Cellosolo spielte) und der Siebenten Symphonie Beethovens hörte man nur bewundernde Stimmen künstlerischer Genugtuung. Dazu spielte Petschnikoff, wohl heute der beste Ausdeuter des Tschaikowsky-Konzerts, dies Stück Violinliteratur. Das vierte Konzert stand im Zeichen von Mahlers I. Symphonie und Maria Ivoguns mit der Rosinen-Arie und der Glöckchen-Arie aus Lakmaa. Werner Wolff brachte die II., die Auferstehungssymphonie Mahlers heraus, wobei ihm Rose Ader, die vorher eine Mozart-Arie zum Entzücken gesungen hatte, und Sabine Kalter als bedeutende Helferinnen zur Seite standen. Die ergreifend schöne Aufführung der Symphonie endete mit einem vollen Triumph des Dirigenten. Sigrid Hoffmann-Onegins Mitwirkung bestimmte das letzte Wolff-Konzert; ihr Ruf hatte veranlaßt, den Konventgarten bis auf den letzten Platz auszuverkaufen, und dem Beifallsorkan konnte sie sich nach der Arie aus Titus und drei Berlioz-Gesängen nur durch die Zugabe von Schuberts Allmacht entziehen. Brahms Dritte, Berlioz 3 bekannte Orchesterstücke aus Fausts Verdammung und Schillings' Vorspiel zum 3. Akt des Pfeifertag erfuhren eine ausgezeichnete Wiedergabe. — Egon Pollak, der mit der Coriolera-Ouvertüre und Strauß' Don Juan aufwartete, hatte Wera Schapira gewonnen, die, in Strauß' Burleske, die wir schon früher von ihr gehört, ganz in ihrem Element, doch mit Brahms' d moll-Konzert allen denen eine teilweise angenehme Enttäuschung bereitete, welche dies herbe Werk des norddeutschen Meisters in ihren Händen für fehl am Ort gehalten hatten. Das nächste Mal versuchte Pollak sich an Beethoven (VII. Symphonie); Artur Schnabels wundervolle Auslegung des G dur-Klavierkonzerts ist bekannt. — Von Solisten mit eigenen Abenden nenne ich Kerekjarto, Schnabel, Hoehn und Eugen Linz, der nach seinem Erfolg im Symphoniekonzert schon zwei Klavierabende wagen konnte; dann Edwin Fischer und den holländischen Pianisten Cornelius Berkhout, der als feinsinniger Lyriker auffiel. Ilse Fromm-Michaels fand diesmal weniger Interesse, wohl weil sie Liszts abendfüllendes Wanderjahr gewählt hatte. — Im zweiten Singakademiekonzert wurde ein Problem zu lösen versucht, das die Musikwelt lange ernstlich beschäftigt: Mozarts Totenmesse. Die Süßmaiersche Ergänzung, welche Konstanze Mozart veranlaßt hatte, war nun den Musikfreunden von jeher ein Dorn im Auge, aber schwierig war es, sie auszuschalten, ohne das ganze Werk überhaupt preiszugeben. Keußler hat nun das Problem dadurch zu lösen versucht, daß er die durch Mozart ungeschrieben gebliebenen Partien, Sanctus, Benedictus und Agnus, durch Mozarts eigenen früheren Messen entnommene entsprechende Teile ersetzte; dem Sanctus der 14. fügt er das Osanna aus der 17. hinzu, das Benedictus ist der 15., das Agnus der 13. Messe entnommen, nur die Fuge des Kyrie ist geblieben. Keußler hat also in den Messen Mozarts mit glücklichster Hand gewählt; eine andere Frage aber ist es, ob das Werk damit wirklich eine bessere Vollendung erfahren hat, die ihm Süßmaier nicht geben konnte. Stand nicht Mozart bereits, als er die Messe schrieb, unter den Einflüssen und Vorahnungen seines nahen Todes, die denn auch dieses Werk in jene Sphären zarten, überirdischen Empfindens gehoben haben, das ihm seinen so ganz besonderen Stempel gibt? Dieser Todesgedanke, den der Schmerz über den Abschied von der erst halb getanen Arbeit verstärkt, aber die Ahnung des unendlichen Seins mildert, ist es, der die Messe so weit von allen früheren abrückt, und gegen diesen entscheidenden Trennungsstrich wird man, auch ohne ihn zu kennen, nicht unempfindlich bleiben können. Immerhin war es dankenswert, daß die Singakademie uns so eingehend über die besonderen Merkmale aufklärte, die Mozarts letztes Werk von jenen früheren trennen. Die Aufführung war prachtvoll, wie immer; unter den Solisten überragte Lotte Leonard ihre Partner um Haupteslänge. — Ueber die gutbestellte Passionsmusik nur so viel, daß Grauns hier lange nicht mehr aufgeführtes, trotz aller Vergänglichkeitsmerkmale immer noch unvergängliches Oratorium Tod Jesu einmal wieder zu hören war und eine große Schar in die von nordpolähnlicher Kälte durchflossene Kirche St. Petri gelockt hatte. Eine neue Konzertgesellschaft, der Musikverein, den Klaus-Eberhard Klausius mit umsichtiger Führung leitet, hatte sich dieses Werkes angenommen, gleichzeitig das erste öffentliche Inerscheinungtreten der neuen Gesellschaft. — Bachschen Kantaten diente das dritte Kirchenkonzert Sittards, darunter die grandiose über „Wachet auf! ruft uns die Stimme", und der Cäcilienverein bot mit Schumanns Szene aus Faust wahrhaft Erhebendes mit Kase, Eva Bruhns usw. Dann kam noch die Volksoper mit einer Osterextraüberraschung: Parsifal, den sie gut durchführte. Aber das Ganze blieb doch ein Experiment, und zwar ein technisch mißglücktes, infolge der naturgemäßen Unzulänglichkeiten des kleinen Bühnenapparates. — Im Stadttheater bescherte man uns als zweite Neuheit des Winters Wolfgang v. Bartels Chinesenoper Li-I-Lan. Rose Ader, der die Titelpartie gestattete, ihre schöne und liebenswürdige Kunst voll zu entfalten, und Joseph Groenen als Dichter Li-Tai-Poh, dem hier ein anderes Schicksal winkt, als auf weitem Meer von Delphinen getragen ins Wunderland des Jenseits einzugehen, wie die chinesische Sage es weiß, taten alles zur Rettung der Oper; blendend war die Ausstattung, Egon Pollak warb ernstlich für die Musik, dennoch blieben die Gefühle geteilt, der Beifall matt, und mit der dritten Aufführung wurde das Werk zu Grabe ge-

tragen. — Viel Gutes wäre noch dem größten Teil der zahlreichen Konzertsängerinnen nachzusagen, so Lia Grumbacher de Jong, Else Landshoff, Elma Schnuhr — die übrigens zum Theater gehört —; Berta Dammann, Lena Lübcke sind uns wohlbekannt; manch gute heimische Kraft muß übergangen werden. Prachtvoll als Liedsängerin war Inge Thorsen vom Stadttheater mit Liedern von R. Franz und Reger, ebenso Vera Schwarz. Neue Lieder bot in musikalisch feinsinniger Weise die Hamburger Sängerin Lili Hartung, davon außer Hauseggerschen besonders die von Ewald Martens als erfreuliche musikalische Erscheinungen auffielen. Olga Schaeffer, die eine schöne umfangreiche Altstimme mitbringt und die Bruno Eisner als Liedbegleiter unterstützte, räumte neben schon bekannten von Müller-Hartmann auch zwei Liedern von Gisella Selden-Goth einen Platz in ihrem Programm ein, die indessen wenig Eindruck machten. Endlich nenne ich noch das ausgezeichnete Hamburger Frauenquartett, an dessen Spitze Lotte Leonard steht, mit Brahms' Liebeslieder-Walzern, Mary Grasenick mit zeitgenössischen Liedern, Karin Lehmann, Eva Lißmann mit ihrem Gatten Irkalius, die ganz Ausgezeichnetes boten, Minna Ebel-Wilde, und endlich noch als neue hocherfreuliche Erscheinung Karla Josephy, der sich Julius Weismann am Klavier gesellte. B e r t h a W i t t.

*

Landshut (N.-B.) Die „Landshuter Liedertafel" hat im verflossenen Konzertwinter Konzerte auserlesener Künstler vermittelt: Luise Willer (Alt,) Gretel Stückgold (Sopran), Berber-Quartett, Döbereiner (Viola da Gamba) mit Schmid-Lindner (Klavier), Karl Brückner (Geige) mit Lore Winter (Klavier), Möhl-Knabl (Sopran), Heinrich Knote (Tenor) und so unserer Kreishauptstadt hohe musikalische Genüsse geboten. — Auch der Verein selbst, verbunden mit dem „Damengesangverein" hat mit eigenen Kräften (250 Choristen und 75 Orchestermitglieder) vorzügliche Leistungen erzielt durch Veranstaltung von zwei Volkskonzerten (Orchester), einem Schubert-Grieg-Abend (Chor und Orchester), einem Romanzen- und Liederabend (Schumann-Mendelssohn) und einem Rich. Wagner-Abend (Chor und Orchester). Dem Gesamtleiter Chormeister Proebst ist die allseitige vorbehaltlose Anerkennung dafür gezollt worden.

*

Witten a. d. R. Eine seit Jahren im Industriegebiet des Westens entbehrte musikalische Veranstaltung, die innerhalb eines mehrtägigen Festes Johann Sebastian Bachs Vokal- und Instrumentalstil in Kirche und Kammer durch eine gediegene Auswahl seiner Werke lebendig werden ließ, holte jetzt der Wittener Chor für Kirchenmusik unter seinem feinsinnigen Leiter Erich Näscher anläßlich des 170. Todestages des Thomaskantors nach und brachte damit der Kunst des gewaltigen Tonmeisters während einer dreitägigen volkstümlichen Feier eine Huldigung edelster Art dar. Das Kammerkonzert ließ u. a. die selten gehörte „Bauernkantate" mit Constanze Lacueille (Barmen) und Kurt Finkgarden (Dortmund) in den Solopartien aufleben, desgleichen Bruchstücke aus dem „Wohltemperierten Klavier", der musikalischen Bach-Bibel (G. Bunk) und eine viersätzige Sonate für zwei Violinen und Klavier (Ew. Becker, Ad. Pörsken, Gerard Bunk). Während des Kirchenkonzerts zeigte Otto Heinermann sein hervorragendes Orgelspiel (c moll-Passacaglia, G dur-Fantasie) und der Chor in der schwierigen Mottete „Jesu meine Freude" seine vorzügliche Schulung. Den Abschluß des bedeutsamen Festes brachten neben einigen Orchesterwerken die beiden geistlichen Kantaten „Ich bin ein guter Hirt" und „Was mein Gott will". M. V o i g t.

*

Graz. Unsere Oper war ausnehmend gut bestellt. Direktor Grevenberg, dem der erfahrene Karl Koß als Spielleiter und die Kapellmeister Dr. Böhm, Markewitz, Posa und Seitz zur Seite standen, war so glücklich, über gute Stimmen zu verfügen. Es war eine Freude, die Wagner-Sängerin Tube, die silberigen Soprane der Pfleger und Keiser, die volltönigen Alte einer Kindermann, Sarten und With zu hören. Weit überragte der Bayreuther Hadwiger seine ihm allerdings stimmlich überlegenen Kollegen Fischer-Niemann, Permann und Sterneck. Wagner war der regierende Planet! Bis auf Parsifal zogen alle seine Idealgestalten in ihrer Stilreinheit an uns vorüber. Ansonsten bewegte man sich leider zumeist im ausgeleierten Gleis der alten Repertoire-Opern welscher Herkunft. Von den Erstaufführungen leuchtete die Ariadne von Strauß hervor. Geteilten Erfolg hatte Korngolds Violanta und Schneemann, den guten Stimmen zuliebe wurde überflüssigerweise Ponchielles Gioconda gegeben und von leichterer Ware hatte die Uraufführung unseres Landsmannes Dr. Uray Amor im Kasernenhof freundlichste Aufnahme gefunden. Den Höhepunkt bildete unstreitig eine geradezu verklärte Wiedergabe von Tristan und Isolde unter Dr. Karl Mucks genialer Leitung. Auch lernte man dank der Mitwirkung unseres Männergesangvereines den Lohengrin als überwältigend wirkende C h o r oper kennen. Trotz aller künstlerischen Erfolge und zumeist ausverkaufter Häuser blieb jedoch auch unsere Bühne von dem allerorts schwebenden Damoklesschwert des Defizites nicht verschont. Die Ungunst der Verhältnisse machte sich im Konzertsaale stark bemerkbar: Monatelang brachte des Winters Not alles zum Stocken, und so ziemlich von der großen Welt abgesperrt, war man auf die eigene Kraft gestellt, was allerdings unserer heimischen Künstlerschaft gar wohl frommte. Genußreich waren die symphonischen Aufführungen unseres sehr leistungstüchtigen Opernorchesters unter Leitung Posas. Von den wirkungsvoll gebrachten Neuheiten seien Regers Tondichtungen nach Böcklin und die Es dur-Symphonie Franz Schmidts erwähnt, deren Erfolg die gehaltvollen Variationen entschieden. Außerdem kamen u. a. Strauß, Schönberg, Pfitzner zu Worte und mit dem ersten Violinkonzerte Vieuxtemps behauptete sich Konzertmeister Czerny-Herter als vollendeter Geiger. Gute Dienste leistete das Opernorchester unserer deutsch-akademischen Sängerschaft „Gothia" bei den Uraufführungen von Dr. Sepp Roseggers Ein weltliches Requiem und der Frühlingsnacht (nach Th. Storm) Hans Holenias. Beide Werke, für großes Orchester, Chor und Einzelstimmen geschrieben, bekundeten starke Erfindungskraft und vorgeschrittene Satzkunst. Rosegger, der mittlerweile im Freundeskreise seine jüngste Schöpfung, eine im Geiste Bruckners gewaltig aufgebaute, gedankenreiche Symphonie eindrucksvoll vorführte, hatte sich textlich an weise Aussprüche des geliebten Vaters gehalten und aus tiefem Gemütsempfinden seine Musik geholt. Bei einer späteren Wiederholung des Requiem im Rahmen der Arbeiterbühne machte das Werk womöglich noch gewaltigeren Eindruck. Holenia, der sich mit seinen schwungvollen, stets mitreißenden Liedern mit einem Schlage widerspruchslos durchgesetzt hatte, ließ bei seiner Frühlingsnacht prächtige Farben aufleuchten, aber sein jugendlicher Ueberschwang ließ ihn die Stimmungstiefen der Dichtung nicht restlos ausschöpfen. Anregende Orchester- und Kammermusikabende bot unser neues Konservatorium (früher Steiermärker Musikverein) unter Dr. R. v. Mojsisovics' Leitung. Er vermittelte die wertvolle Bekanntschaft mit mancher Neuheit, wie Joseph Haas' Heitere Serenade, W. Niemanns Anakreon, Beers Orchesterburlesken, Straußens Waldhornkonzert und der Galanten Abendmusik unseres jungen Tondichters Otto Siegl, der sich auch mit Kammermusikwerken als starkes Talent und ganz moderner Geist verraten hatte. Eine Uraufführung hatte auch der Grazer Singverein mit seinem neuen musikalischen Führer Herkules zu verzeichnen: Joseph Rieses Chorwerk Mädchenmelancholie, das angenehmen Eindruck machte. Vielversprechend begann der neugegründete Grazer Kamillo Horn-Bund seine fördernde Tätigkeit mit einer größeren Vorführung Hornscher Werke, nachdem der Meister mit einem eigenen Kompositionsabende vorangegangen war. Man hörte Chöre, Lieder, Melodramen, Klavier- und Violinsachen, manches ganz frisch aus der Feder des Meisters, den man ob seines urdeutschen Empfindens und lautersten Künstlertums liebgewann. Gediegene Chorleistungen boten die Goten mit ihrem altbewährten Sangwart Dr. Weis v. Osthorn unter dem Leitgedanken „Liebesleid und -freud in alter und neuer Zeit", der Männergesangverein unter seinem neuen tüchtigen Führer Kölle und der Deutsch-evangelische Gesangverein, dessen Sangwart D. Ocherbauer vor allem gehaltvollste Kirchenmusik pflegte. Bedeutsam trat unser bester Musiktheoretiker Leopold Suchsland mit Kammermusiken hervor, die ihn als abgeklärten Meister kunstvollsten Tonsatzes, reich an Gedanken und Empfindungen, erscheinen ließen. Ebenso vollwertig erschien die Cellosonate (in f moll) unseres Guido Peters, der mit Wolfgang Schneider auf den Plan getreten war und außerdem Beethoven unübertrefflich spielte. Als eigenartiger, rassiger Tondichter zeigte sich Dr. Fritz Cecerle mit seinen Fünf Gesängen nach Rabandranath Tagore, gesetzt für Klavierquintett und eine hohe Stimme. Zu vollen Ehren kam der nun dahingegangene, verdienstvolle Nestor der steirischen Musikpädagogen Jakob Stolz durch die Erstaufführung seines C dur-Trios, das, meisterlich gearbeitet und überraschend modern klingend, von der Kammermusikvereinigung Prochaska-Stolz tadellos wiedergegeben wurde. Durch einstige persönliche Beziehungen besonders berufen, huldigte das Künstlerpaar Prochaska-Stolz, ebenso wie die um den Meister hochverdiente Berta v. Gasteiger mit dem Cellisten Grümmer Johannes Brahms an stimmungsreichen Abenden. Der begabten Jungsteirer Pachernegg, Poiger, Siegl und der Grete Reinitzer hatte sich Freiland, der Bund werktätiger Künstler Steiermarks, dankenswert angenommen und ihnen zu verdienter Anerkennung ihrer zumeist sehr beachtenswerten Tonwerke (Lieder, Klavier und Kammermusiken) verholfen. Posas durchdachte Gesänge hörte man bei einem Liederabend der Altistin Kindermann wirkungsvoll gebracht. Cäcilie Pfleger glänzte mit den neuen Brentano-Liedern von R. Strauß. Hohe Verdienste um die heimische Kunstförderung erwarb sich die junge Urania, die, wie das Freiland, mit zahlreichen, trefflich stilisierten Abenden viele Anregungen bot. Nicht unerwähnt sollen die Solistenkonzerte unserer Geiger Baltz und Michl, des Pianisten Kroemer und die Liederabende Pap-Stockert, Christian und Rudolf Weis-Osthorn bleiben. Zu weit würde es führen, alles berichten zu wollen. Spärlich kamen auswärtige Künstler. Zum Ereignis wurden nur die Konzerte Ferd. Loewes mit dem Wiener Tonkünstler-Orchester und Prof. Max Springers, der mit größter Aufmachung (an dreieinhalbhundert Mitwirkende) seine verschieden gestalteten, gehaltvollen Werke erfolgreich vorführte. J u l i u s S c h u c h.

Kunst und Künstler

— Wie neulich berichtet wurde, soll ein Gastspiel der B e r l i n e r P h i l h a r m o n i k e r in L o n d o n unter N i k i s c h geplant sein. Die Sache ist noch gar nicht erwiesen und schon fällt, wie die „Fr. Z." meldet, die edle „Daily Mail" in Tobsuchtsanfälle, aus denen sie sich durch Hinblick auf die herrliche englische Musikproduktion der Gegenwart und die Tatsache, daß deutsche Musik und Musiker veralteter Geschmack seien, wieder aufzurappeln sucht. Im letzten Frühjahr hatten zwar Mozart, Wagner und Strauß in London noch stärksten Erfolg — das schiert aber das Londoner Schmutzblatt nicht, die deutsche Kunst ist ihm veraltet, größenwahnsinnig und lärmend.

— Das nächste deutsche Bach-Fest soll im Juni 1921 unter Leitung von Alfred S i t t a r d und Dr. Gerhard v. K e u ß l e r in H a m b u r g stattfinden.

— Die mit viel Idealismus gegründete „Deutsche Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung“ in Berlin scheint innere Krisen durchzumachen. Dr. Hans Mersmann, der den musikalischen Teil der Arbeit leiten sollte, hat mit anderen Vorstandsherren sein Amt niedergelegt.

— Palestrinas Werke sollen mit Unterstützung des italienischen Staates in einer Volksausgabe neu herausgegeben werden. An der Redaktion des Werkes sind beteiligt die Kapellmeister Tebaldini, Casimiri, Kanzler, Cametti, Gasperini u. a. m.

— Dr. Leopold Schmidt, der Berliner Kritiker und Komponist, wurde am 2. August 60 Jahre alt.

— R. Strauß ist auf dem Wege nach Südamerika. In seiner Begleitung reisen sein Sohn und ein junger Komponist Max Niederberger. Vorgesehen sind Konzerte in Rio de Janeiro, Sao Paolo (Brasilien), Buenos Aires und Montevideo. Zur Aufführung kommen (mit einem italienischen Orchester) Straußische und Werke Mozarts, Beethovens und Wagners. Strauß wird auch die von ihm aus der Musik zu Molières Bürger als Edelmann zusammengestellte „Suite“, die im Winter auch in Deutschland gehört werden soll, vorführen. Die Rückreise bringt eine Zwischenstation in Spanien mit Konzerten.

— Hans Pfitzner hat seinen Wohnsitz in Unterschondorf am Ammersee genommen. In Berlin wird er jeweils vom 1. Oktober bis 30. November, 15. Januar bis 15. März und vom 15. Mai bis 15. Juli tätig sein. Pfitzner arbeitet zurzeit an einer Art romantischer Kantate für vier Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel. Idee und Form versprechen etwas durchaus Eigenartiges.

— Das bayrische Staatsministerium hat vom 1. September 1920 an den Direktor des Konservatoriums der Musik in Würzburg, Hofrat Max Meyer-Olbersleben, auf sein Ansuchen in den dauernden Ruhestand versetzt und zum Direktor des Konservatoriums der Musik in Würzburg den Professor an der Akademie der Tonkunst in München, Hermann Zilcher, ernannt.

— Der zum städtischen Musikdirektor in Duisburg gewählte Berliner Komponist Paul Scheinpflug hat die Wahl angenommen.

— Ferruccio Busoni ist als Leiter einer Kompositionsklasse an die Akademie der Künste in Berlin berufen worden, wie irgendwoher gemeldet wird.

— Der Leipziger Baritonist Martin Heyde ist nach außergewöhnlichen Erfolgen in Breslau für dort und weitere 15 schlesische Städte zu Liederabenden und Oratorien verpflichtet worden. Die Kritik stellt fest, daß Heydes Organ Aehnlichkeit mit dem von Joseph Schwarz und Schlußnus habe.

— Generalmusikdirektor Fritz Busch (Stuttgart) wird im kommenden Winter drei Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin leiten. Der Künstler wurde eingeladen, Symphoniekonzerte in Dresden, Magdeburg, Nürnberg, Karlsruhe, Hannover und Hamburg zu dirigieren.

— Der bekannte Geiger Alfred Pellegrini hat mit großem Erfolge in Oesterreich und Sachsen konzertiert und wird im nächsten Winter wiederum eine größere Konzertreise unternehmen.

— Der musikalische Leiter der Kölner Oper, Otto Klemperer, wurde für den Monat Januar 1921 zur Leitung von 12 Opernvorstellungen am Theatro Licco nach Barcelona verpflichtet.

— Mit außerordentlichem Erfolg konzertierten die Schwestern Eugenie (Alt) und Elena Stefanowa (Klavier) aus Sofia unter Mitwirkung von Prof. G. Meyer (Violine) in Ulm.

— Der Chemnitzer Organist Eugen Richter beabsichtigt, in 12 Konzerten in den Monaten August-September einen Ueberblick über die Geschichte der Orgelmusik zu geben.

— Die deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag hat August Stradel in Schönlinde zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt, und zwar „in Erinnerung und Anerkennung der besonderen Verdienste, die Herr Stradal in der vordersten Reihe unserer vaterländischen Tonkünstler sich erworben hat“.

— Unser Würzburger Mitarbeiter Oberlehrer G. Thurn wurde zum Studienprofessor ernannt.

— Die Berliner (frühere Kgl.) Sammlung alter Musikinstrumente hat in Prof. Dr. Kurt Sachs einen neuen Direktor erhalten.

— Eugen d'Albert hat wieder eine neue Oper fertig liegen: Sirocco. Text von L. Feld und K. M. Levetzow.

— Ed. Erdmanns Symphonie in D dur und Herm. Scherchens Streichquartett Op. 1 werden demnächst im Steingräber-Verlage erscheinen.

— Bernh. Pankok, der Stuttgarter Maler, der den Mozart-Zyklus des dortigen Landestheaters ausgestattet hat, erhielt den Auftrag, für zwei Aufführungen der Berliner Staatsoper Mozarts „Cosi fan tutte“ und Schrekers Oper „Die Gezeichneten“ die Dekorationen zu entwerfen.

— Das Kuratorium der Giacomo Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler hat den Preis dieser Stiftung Hans Maria Dombrowski in Berlin verliehen. Das Stipendium beträgt 6000 Mark.

— Im Konservatorium der Musik in Hagen i. W. fand der Wettbewerb um den „Otto Laugs-Preis“ statt. Zur Aufgabe war gestellt: „Variationen über ein eigenes Thema“ Op. 6 von E. Kunsemüller und ein selbstgewähltes Präludium mit Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach. Als Gewinnerin der ausgesetzten 1000 Mk. ging Karla Winkler aus Langensalza hervor.

— Der Geraer Kapellmeister Wilhelm Grümmer wurde vom Wiener Symphonieorchester (Konzertverein und Tonkünstlerorchester) aufgefordert, eine Anzahl Symphoniekonzerte zu dirigieren.

— Um den Königsberger Kapellmeisterposten werden sich als Gastdirigenten bewerben: v. Bülow, Ehrenberg, Keltermann, Kopsch, Knapstein, Quest. v. Schmeidel, Spell und Zuckmayer. Ohne Probedirektion stehen noch mit in der Konkurrenz die Herren Maurer und Reuß.

— Im Personalbestande der Berliner Staatsoper sind wesentliche Veränderungen zu verzeichnen. Es scheiden aus die Damen Denera, Dux, Gerhard, Leisner, Götze, Dietrich und Sax, die Herren Knüpfer und Kirchhof; neu hinzu kamen die Damen Heckmann, Heyl, Arndt-Ober, Ernestie und die Herren Noë, Zador, Ziegler, Braun, Faber, Helgers, Leo Schützendorf. Zu Gastspielen wurden verpflichtet Maria Ivogün, Elisabeth van Enders, Sigrid Hoffmann-Onégin, Richard Schubert und Michael Bohnen.

— Ganghofers Ostermärchen Die Lieder des Rauschegrimm aus der Sammlung „Es war einmal“ hat bereits vor Ausbruch des Krieges seinen Komponisten gefunden. Im Besitz Dr. Bruno Wielands in Ravensburg, des Freundes und Förderers Cyrill Kistlers, befinden sich das von Emil Vanderstetten nach Ganghofers Dichtung angefertigte Buch und die Klavierpartitur. Ludwig Briem, ein Oesterreicher, hat es vertont. Der Krieg, zu dessen Opfern auch der melodienreiche Briem gehörte, hat die Hoffnung auf eine Aufführung des Werkes seinerzeit vernichtet.

— Wilhelm Kienzl hat ein Streichquartett beendet, das bei Bote & Bock in Berlin erscheinen wird.

— Ernst Decsey ist mit der Abfassung einer Biographie Joh. Straußens beschäftigt.

— Aus dem Nachlaß von Otto Neitzel, dem vor einigen Monaten verstorbenen Kölner Komponisten und Kritiker, erscheint demnächst eine kurz vor seinem Tode vollendete Neubearbeitung seines „Führers durch die deutsche Oper“ (J. G. Cotta).

— Vom E. P. Tal & Co.-Verlage geht uns von G. Mahlers Witwe folgende Kundgebung zu: Ich erfahre von verschiedenen Seiten, daß Publikationen von Briefen Gustav Mahlers durch die Adressaten in Zeitungen und Zeitschriften bevorstehen. Da ich allein berechtigt bin, über den literarischen Nachlaß Gustav Mahlers zu verfügen — soweit es Veröffentlichungen betrifft —, mache ich darauf aufmerksam, daß ich jede ohne meine Zustimmung erfolgte Veröffentlichung von Briefen Gustav Mahlers aus prinzipiellen Gründen gerichtlich verfolgen werde. Alma Maria Mahler.

— Prof. Dr. L. Schiedermaier in Bonn ist zum Professor p. o. an der dortigen Universität ernannt worden.

— Der weit bekannte Liederkomponist H. Hermann wurde am 17. August 50 Jahre alt.

— Die Frankfurter Intendantenfrage ist durch Ernennung Dr. Lerts zum Opern-, und Oberregisseur Weicherts zum Schauspieldirektor erledigt worden.

— Frau Dr. Altmann-Kuntz vom Straßburger Konservatorium wurde als Gesangslehrerin an das Post-Konservatorium in Frankfurt a. M. berufen.

— Das Natterer-Trio (M. Natterer von Bassewitz, J. Natterer, Bndenberg), sowie das Natterer-Streichquartett (Natterer, Bochröder, Lippisch, Lindenberg) entfaltete in der verflossenen Spielzeit in Koburg, Gotha, Eisenach, Erfurt, Mühlhausen, Arnstadt, Bamberg, Bayreuth, Erlangen, Schweinfurt, Augsburg usw. mit Werken von Pfitzner, Reger, Brahms, Mozart, Haydn, Beethoven usw. eine rege und erfolgreiche Tätigkeit.

— In Essen feierte vor kurzem das Patzig-Konservatorium sein zehnjähriges Bestehen durch zwei Festkonzerte. Im ersten traten die Hauptlehrkräfte, u. a. der 70jährige Jubilar, Professor Patzig, mit Sätzen aus Klavierkonzerten von Henselt und Chopin, auf, während das altklassische Programm des zweiten Abends von Hilfslehrkräften und Ausbildungsschülern bestritten wurde.

— Kammersänger Rudolf Ritter (Stuttgart), der an der Wiener Volksoper unter begeistertem Beifall den Siegfried, Stolzing und Lohengrin sang, plant für die bevorstehende Spielzeit größere künstlerische Unternehmungen.

— In Offenbach ist eine neue Konzertgesellschaft begründet worden, die mit dem Orchester des hessischen Landestheaters (Darmstadt) unter Oskar v. Pander Orchester- und Chorkonzerte zu geben beabsichtigt.

— Pablo Casals, der hervorragende Violoncellist, will in Barcelona ein Orchester ins Leben rufen, das er selbst zu leiten gedenkt.

— Aldo Cantarini, Dirigent am Teatro dei Piccoli in Rom, hat in Parma für seine Oper La Locandiera den für eine komische Oper gestifteten Usiglio-Preis von 5000 Lire erhalten. Cantarini hat in Weimar und München Komposition studiert.

— Philippe Gaubert, der Meisterflötist und neue Dirigent des Pariser Konservatoriumsorchesters ist zum Kapellmeister der Großen Oper berufen worden.

— Gabriel Fauré, der langjährige Leiter des Pariser Konservatoriums, gedenkt sich gesundheitshalber zurückzuziehen. Als Nachfolger wird Henry Rabaud genannt.

— Edouard Risler hat sich nach Südamerika zu einer Konzerttournee durch Brasilien und Argentinien begeben.

— Walter Damrosch, der hervorragende Dirigent des Neuyorker Symphonieorchesters, das kürzlich in Frankreich, Italien und Belgien konzertierte, wurde zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

Grabrede auf den in Stuttgart am 20. Juli d. J. verstorbenen Karl Möskes.

Rauh und unbarmherzig klopfte der Tod zum wiederholten Male in den letzten Jahren an die Pforten unserer Anstalt und lichtete die Reihen unserer Kollegen. Diesmal erkor er sich unsern lieben Freund Karl Möskes zum Opfer. Seine schwer angegriffene Gesundheit bereitete uns allen in den letzten Wochen bange Sorgen. Freilich, jeder von uns glaubte, daß der Beginn der Ferien von günstigem Einfluß auf seinen leidenden Zustand sein werde. Ein bitteres Schicksal hat es aber anders gewollt: Der Tod kam jäh und unerwartet. — Karl Möskes wurde 1911 von Düren aus als Lehrer für die Ausbildungsklassen des höheren Klavierspiels ans Stuttgarter Konservatorium berufen. Er kam nicht als Werdender, sondern als Fertiger zu uns. Sein Künstlername hatte besonders in den Rheinlanden einen guten Klang als Pianist, Chorleiter und Komponist. In der Tat: Möskes war als Tonkünstler keine Alltagserscheinung. Er erhob sich weit über den Durchschnitt seiner mitstrebenden Fachgenossen. Ein überragendes Können kennzeichnete sein Spiel vor allem nach der virtuosen technischen Seite hin: Ich erinnere nur an seine glänzende Oktaventechnik, die unser Max Pauer geradezu als etwas Phänomenales bezeichnete, an seine wundervoll perlenden Skalenläufe, an seine imposante Kraftentfaltung, die weit vom brutalen, rohen Kraftmeiertum entfernt war und die Grenzen der Klangschönheit nie verletzte, an die unfehlbare Sicherheit seines Gedächtnisses bei der Wiedergabe — all das entsprach den Anforderungen pianistischer Meisterschaft in höchstem Grade. Kein Wunder, daß seinem Spiel auch in der Oeffentlichkeit überall die wärmste Anerkennung gezollt wurde. Mit diesen ausgezeichneten pianistischen Qualitäten einten sich ergänzend hervorragende allgemein musikalische Vorzüge. Diese universelle musikalische Bildung dokumentierte sich bei ihm sowohl in seinen Fähigkeiten als Chor- und Orchesterdirigent — er war mehrjähriger erfolgreicher Leiter des Musikvereins zu Düren und des Stuttgarter Liederkranzes — wie in seinen eigenen Schöpfungen als Komponist. In seinen Kompositionen verbindet sich Frische und Natürlichkeit der Erfindung in glücklichster Weise mit einem ausgeprägten Sinn für Klang- und Formenschönheit, belebt von einer wohltuenden Wärme der Erfindung. — Unsere Anstalt verliert aber in Karl Möskes nicht bloß einen reichbegabten Künstler, sie verliert auch einen trefflichen Lehrer, dem zahlreiche Schüler ihre pianistische Ausbildung zu danken haben, sie verliert einen lieben, herzensguten Menschen. Das Charakterbild des Menschen und Kollegen Möskes ist nicht schwer zu zeichnen. Möskes war eine ganz und gar unproblematische Natur. Er war die Einfachheit und Schlichtheit, die Geradheit und Offenheit selbst. Hinter ihm war kein Arg. Er war das musterhafte Vorbild eines Kollegen, wie er sein soll. An sich war er ja ein stiller, ruhiger Mann, der nicht viel redete, vor allem niemals von sich redete. Meinungsverschiedenheiten ging er bewußt aus dem Wege. Lieber verzichtete er auf seine eigene Ansicht und schwieg sich aus, als daß er durch Entgegnung jemand anderem nahetreten wollte. Möskes war friedliebend bis zur Selbstentsagung. Man versteht es darum, daß er nie von seinen eigenen, wohl aber von den Erfolgen anderer mit rührender Neidlosigkeit reden konnte. Er hatte ja im Grunde ein weiches, zartes Gemüt. Ich wollte, seine Schüler hätten Gelegenheit gehabt, hin und wieder zu hören, mit welch reiner tiefer Freude er sich über die Befähigten unter ihnen aussprach, mit welch väterlicher Herzlichkeit er die Mängel derer zu entschuldigen wußte, die zwar den guten Willen zum Studium, aber doch nicht die ausreichende Begabung mitbrachten. Möskes war eben ein guter Mensch. Diese höchst wertvollen menschlichen Eigenschaften tragen es freilich auch in sich — hier am Grabe sei es offen gesagt —: die Persönlichkeit unseres guten Möskes wurde des öfteren unterschätzt. Er verstand es auch ganz und gar nicht, sich sozusagen „in Positur" zu stellen, etwas aus sich zu machen. Das fühlte er und darunter litt er. Dazu kam, daß Möskes in der Anständigkeit seiner Gesinnung ein Idealist von lauterstem Golde war. Diese Gesinnung kam aber in ständige Kollision mit den Anschauungen der heutigen Zeit. Freund Möskes war nicht anpassungsfähig. Sein zartes Gemüt unterlag den rauhen Anstürmen von außen. Möskes wurde Pessimist und damit ein Opfer der häßlichen Gegenwart. Gönnen wir ihm nun die stille Ruhe, die er im kühlen Grabe findet. Bewahren wir dem großen Künstler, dem trefflichen Lehrer, dem treuen Kollegen, dem lieben, guten Menschen ein dankbares Gedenken! Joseph Haas.

*

— Prof. Louis Thern, bekannter und geschätzter Klaviervirtuose und Lehrer, ist in Wien gestorben.

— Im Alter von 56 Jahren starb in Paris nach kurzer Krankheit Gaston Carraud, einer der besten der französischen Musikkritiker, ein Anhänger der Franckschen und d'Indyschen Schule, ein überlegener und sicher geschulter Beurteiler.

Erst- und Neuaufführungen

— Clemens v. Franckenstein hat Rudolf Lothars Opernbuch Li tai po komponiert. Die Uraufführung des Werks soll im Hamburger Stadttheater erfolgen.

— Die Uraufführung von J. Mraczeks Oper Ikdar wird im Dezember in Dresden stattfinden, Er. W. Korngolds Oper „Die tote Stadt" wird gleichzeitig in Wien, Hamburg und Köln zur Uraufführung gelangen.

— V. d'Indy hat eine Legende des heiligen Christophorus an der Pariser Großen Oper mit stärkstem Erfolge zur Uraufführung gebracht.

— In Paris kam Ernest Morets Oper Lorenzaccio (nach A. de Musset) zur ersten Wiedergabe.

— In Riga wird die erste lettische Oper Banuta von Alfred Kahrin zur Uraufführung kommen.

— Im Bach-Verein Heidelberg kam Herm. Grabners Komposition des 103. Psalms, für Chor, Soli, Orchester, Orgel und Knabenchor, zur Uraufführung, der die Kritik ehrenvolle Worte hoher Anerkennung widmet.

— Im Hamburger Conventgarten fand aus Anlaß der 40. Jahresversammlung des Bundesvorstandes des Christlichen Sängerbundes deutscher Zunge ein geistliches Konzert statt, in welchem von acht vereinigten gemischten Chören aus Hamburg und Altona die Motette Gott ist unsere Zuversicht von F. A. Gerling zur ersten Aufführung gebracht wurde.

— Karl Hasse brachte im Akademischen Musikverein Tübingen mit diesem und der Stuttgarter Madrigalvereinigung erstmalig wieder in Deutschland Joh. Herm. Scheins (1586—1630) zehnstimmige Weihnachtsmotette „Ehre sei Gott".

— Karl Flesch wird im nächsten Winter in Berlin, Leipzig, Frankfurt und Köln das Violinkonzert von Dohnányi spielen.

— In einem finnischer Musik in Paris gewidmeten Konzert kamen eine Sinfonietta von dem die Veranstaltung leitenden Komponisten R. Kajanus, ein „Le Fleuve" betiteltes Konzert für Klavier und Orchester, Gesänge von Melartin, Madejota und Toivo Kuula, von letzterem auch eine Orchestersuite als Neuerscheinungen zur Wiedergabe.

Vermischte Nachrichten

— Die Gefahr, daß Bonn den 150. Geburtstag seines größten Sohnes nicht werde begehen können, ist durch Aufhebung der Orchestersperre über Bonn für eine würdige Beethoven-Feier behoben worden. Im Dezember soll eine Vorfeier und im kommenden Frühjahre ein großes Musikfest stattfinden.

— Die Landshuter Liedertafel veranstaltet im kommenden Winter aus Anlaß von Beethovens 150. Geburtstag ein dem Meister gewidmetes Fest. Mitwirkende: K. Erb (Liederzyklen), das Wendling-Quartett (Streichquartette), Hel. Zimmermann und F. Berber (Violinsonaten), C. Ansorge, W. Braunfels (Klavierwerke). Den Beschluß des Festes bildet eine Aufführung der Missa solemnis mit Phil. Landshoff, A. Erler-Schnaudt, M. Wilhelm und A. Jerger.

— Wie uns aus Gera mitgeteilt wird, veranstaltet die Reußische Kapelle in der Zeit vom 1.—3. Oktober d. J. unter der Leitung von Heinrich Laber ein Beethoven-Fest. Solist: Edwin Fischer, Berlin (Klavier); Kammermusik: Gewandhaus-Quartett, Leipzig. Die Aufführung der Oper Fidelio ist vorgesehen. Den Abschluß bildet die Neunte Symphonie.

— Der Rheingau-Sängerbund wird in den ersten Tagen des Oktober in Rüdesheim einen Rheingau-Sängertag abhalten. An den Festzug sollen sich große Kundgebungen für das deutsche Lied anschließen (das die versklavten Deutschen neuerdings nicht einmal mehr auf den Rheindampfern singen dürfen!).

— Das Konservatorium zu Heidelberg versendet seinen 26. Jahresbericht. Trotz der Ungunst der Zeit ist der Besuch der Anstalt gestiegen. Der Lehrkörper setzt sich aus 40 Kräften zusammen. Unter den 14 Aufführungen waren 7 öffentlich. Neu eingetreten sind die Herren: O. Deffner (Orgel), W. Prieber (Violoncello), O. Ullrich (Violine), L. Treiber (Klavier); die Damen: H. Waechter, H. Gellert, Fr. Prof. Schütz-Wiesloch, R. Firnhaber (Klavier). Neu angegliedert wurden italienische Sprachkurse (E. Henle). Ausgeschieden sind B. Engel (Klavier) und A. Böckel (Violine). Der Stadtrat hat die Subvention der Anstalt mäßig erhöht. Beginn des neuen Schuljahres am 15. September.

— An der Akademie der Tonkunst in München treten mit Beginn des neuen Schuljahres wichtige Aenderungen, die mit S. v. Hauseggers und H. W. v. Waltershausens Berufung zusammenhängen, in Kraft. Sie betreffen u. a. Zulassung von Hospitanten, den Ausbau der Vorlesungen, die Erweiterung der Chorklasse zu einem vorbildlichen Madrigalchor, die Opernschule, die Einrichtung einer Meisterklasse für dramatischen und Sologesang. Die Gefahr, der die Akademie zu erliegen drohte: im trägen konventionellen Geschäftsgange langsam zu vertrocknen, scheint durch die Wahl der beiden neuen Direktoren behoben zu sein.

— Die Spohr-Gesellschaft in Kassel, die jetzt im 12. Jahre besteht und u. a. die Aufgabe verfolgt, alle Erinnerungen an den großen Meister und seinen Kreis in einem L.-Spohr-Museum zu vereinigen (es hat vorläufig noch seinen Sitz im Spohr-Konservatorium), ist eifrig bemüht, ihren vorderhand noch kleinen Besitzstand zu mehren. Von der Witwe des einstigen Lieblingsschülers Spohrs, August Krämpels, sind ihr wertvolle Gaben (Taktstock Krämpels, Album, ein Brief Spohrs) überreicht worden. Die Pianistin Marie Heisterhagen in Zürich stiftete ein Bild ihres Vaters, des verstorbenen Spohr-Schülers Heisterhagen.

— Im Jahresberichte der Staats-Akademie für Musik in Wien (Verlag der St.-A. 1920) über 1918/19 finden wir neben einem interessanten und ausführlichen Berichte über die Neugestaltung der Musikakademie,

als deren neuer Direktor seinerzeit Ferdinand Löwe gewählt wurde, einen Verwaltungsbericht mit reichen Einzelheiten zur inneren Geschichte der Anstalt, Personalberichte u. a. m.

— Die Vertreterschaft der akademischen Musiklehrer an höheren Unterrichtsanstalten tagte in Dortmund und nahm eine endgültige Scheidung vor von den Gesanglehrern, die ihre Befähigung nur durch eine Prüfung nachweisen und nicht durch ein akademisches Studium erlangen. Die Frucht der Verhandlung war die Gründung des „Verbandes der akademischen Musiklehrer an höheren Unterrichtsanstalten Deutschlands" als e. V. Der vorläufige Vorstand besteht aus den Herren Gassga, Galle (Dortmund), Linnemann (Lippstadt), Schaper (Essen), Stolz (Kiel) und Grunewald (Berlin).

— Der Verband der kathol. Kirchenmusiker der Erzdiözese Freiburg, der eine eigene Zeitschrift (Mitteilungen, Red. A. Berner, Karlsruhe, Luisenstr. 35 b) herausgibt, hielt seine Hauptversammlung in Offenburg, auf der u. a. die Besprechung der neuen Gehaltsregelung erfolgte. Die Herren traten kräftig für ihre materiellen Interessen, nicht minder energisch aber auch für die ihrer Kunst ein und redeten der gründlichen Ausbildung der Organisten das Wort. Sie erklärten sich mit dem vom Erzbischöfl. Ordinariat am 7. Juni l. J. veröffentlichten Tarif einstweilen als Mindesttarif einverstanden.

— Heft 2 und 3 (2. Jahrg. 1920) der von Rudolf Lewicki herausgegebenen Mozarteums-Mitteilungen enthalten u. a. das von Herm. Abert in vortrefflicher Weise eingeleitete Tagebuch Konstanze Nissens von 1824—37, über das 1915 bereits E. Bücken gehandelt hat. Durch die verdienstvolle Publikation Aberts werden weitere Gesichtspunkte zur Beurteilung der seltsamen Frau, Mozarts Witwe, gewonnen. Die Ausbeute aus dem Tagebuche für des Meisters Biographie ist recht geringfügig.

— Im Ménestrel lesen wir über einen Brief des bekannten Organisten und Komponisten Louis Vierne an den „American Organist": Vierne konstatiert darin (was unsere heimischen Orchester, bei denen man die gleiche Tatsache leider auch schon verschiedentlich hat feststellen können, sich merken sollten!), daß durch das neuerdings beliebte kurze Proben und die stetige Steigerung der Gagen die Aufführungen großer Werke immer mehr Not leiden: das Resultat beider Erscheinungen in bezug auf die Wiedergabe neuer Kompositionen sei unter dem Signum selten und unvollkommen zu buchen.

— Im deutschen Niederrheingau plant man die Gründung eines Städtebundorchesters, dessen finanzielle Basis Staat, Stadtgemeinden und private Kreise schaffen sollen. Die Werbearbeit hat schon erfreuliche Resultate gezeitigt. Die interessierten Städte und kunstliebenden Kreise garantierten nicht geringe Summen und auch die Hilfe des Staates scheint gesichert, wenn für das Unternehmen eine möglichst große Gemeindezahl gewonnen ist, wodurch es auf eine gesicherte, breite Grundlage gestellt werden kann. M. V.

— Als „Deutsche Konzert-Vereinigung" wurde in München eine Gesellschaft gegründet, deren Zweck die Pflege klassischer und moderner Vokal- und Instrumentalmusik und verwandter Künste ist. Als künstlerischer Leiter wurde der Kapellmeister und Komponist Hugo Machaus bestellt. Die leitende Idee der Vereinigung ist: nur beste Musik, einheitliche Programme, hervorragende Künstler, erschwingbare Preise. Es finden zunächst drei Konzertserien zu je sechs Abenden in München statt. Aehnliche Veranstaltungen sind auch für die bayerische Provinz geplant. Mit der „Deutschen Konzert-Vereinigung" ist eine Konzert-Agentur verbunden, deren Ausgestaltung besondere Sorgfalt zugewendet werden soll.

— Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung teilt mit, daß der Titel Königlicher Musikdirektor auch weiterhin geführt werden kann. Es ist aber nicht angängig, daß die „Beliehenen" sich aus eigener Machtvollkommenheit statt Königlicher „Staatlicher Musikdirektor" nennen.

— In weiten Kreisen des Publikums macht sich neuerdings die Auffassung geltend, daß auch im Musikalienhandel in Bälde mit einem Rückgang der Preise für die Noten zu rechnen sei. So sehr dies den Wünschen des Musikverlages selbst entsprechen würde, so muß doch derartigen Auffassungen mit aller Entschiedenheit entgegengetreten und darauf hingewiesen werden, daß dagegen eher mit einem weiteren Steigen der Preise zu rechnen ist, als mit einem Fallen; denn die Papierpreise und die Herstellungskosten (Druck-, Stich- und Buchbinderpreise) sind immer noch im Steigen begriffen, ohne daß schon jetzt ein Stillstand abzusehen wäre. Die Hoffnung auf einen Preisabbau im Musikalienhandel ist also noch in unabsehbare Ferne gerückt.

— Zur Frage einer Professur für Schulgesang schreibt die M. Z.: Wie man hört, beabsichtigt das Unterrichtsministerium, an der Akademie der Tonkunst in München eine „Professur für Schulsingen" zu errichten, der die Aufgabe zufällt, den Gesangunterricht an den Lehrerseminarien, Volks- und Mittelschulen zu heben. Für die angebliche Professur soll der derzeitige Direktor der Singschule Augsburg in Aussicht genommen sein. Es dürfte nicht unzweckmäßig sein, darauf hinzuweisen, daß wir in Bayern auf dem Gebiet der Schul- und Chorgesangspädagogik noch eine Münchener, Nürnberger und Würzburger Richtung haben, die der Augsburger nicht nachstehen, ihr vielmehr bedeutend überlegen sein sollen. Bei der Wichtigkeit, die die fragliche „Professur" für die gesanglich-musikalische Ausbildung der Jugend erhalten kann, darf wohl angeregt werden, daß die Stelle zum allgemeinen Wettbewerb ausgeschrieben wird.

Schluß des Blattes am 12. August. Ausgabe dieses Heftes am 2. September, des nächsten Heftes am 16. September.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Chorwerke.

Häußler, Friedr., Op. 13 a: Im Sturme. Häußler, Plieningen.
— Op. 25: Drei Originalkompositionen für gem. Chor. Ebenda.
— Op. 11 a: Herbstgefühl, f. gem. Chor. Ebenda.
Böhmer, Fritz: Motettenkreis für das Kirchenjahr, in vierstimmig gemischtem Chorsatz nebst einem fünf- u. einem sechsstimm. Satz. Herrosésche Verlagsbuchhandlung, Wittenberg.
Bock, K., Op. 15: Zwei Lieder, im Volkston f. Frauenchor. Part. 2 Mk., Stimmen 2.40 Mk. Redlich, Chemnitz.
— Op. 12: Zwei humorist. Männerchöre. Part. 2 Mk. St. 2.40 Mk.
— Op. 21: Duftet die Lindenblüt, Lied f. gem. Chor. Part. 1.60 Mk. Stimmen 1.60 Mk. Ebenda.
— Op. 18: Es geht ein lindes Wehen. Part. 1.60 Mk., Stimmen 2 Mk. Ebenda.
— Op. 19: Laß fahren deine Sorgen. Part. 1.60 Mk., Stimmen 1.60 Mk. Ebenda.

Bücher.

Dahlke, Ernst: Das deutsche Lied. Praktische Anleitung zum Gebrauche des Liederbuches. 1. Teil. Baedeker, Essen.
— Das deutsche Lied. Eine stufenmäßig geordnete Sammlung von Liedern für den Schulgebrauch. Ebenda.
Matzler, Herm.: Der Soldatengesang im belgischen Heere. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auf Flügeln des Gesanges

Ein musikalischer Büchmann von Kurt Fröhlich

VIII, 333 Seiten 8°. Geheftet 10.— Mark, gebunden 13.— Mark.

Das vorliegende Werk ist eine Zusammenstellung von etwa 1800 musikalischen Zitaten mit Wort- und Melodieanfängen zum Nachschlagen alles dessen, was durch die Musik als Zitat lebt, als solches gesungen, gepfiffen und geträllert wird. Ein köstlicher Humor durchzieht das Büchlein vom Anfang bis zum Ende, und es übermittelt im Gewande der Plauderei und des Scherzes — wenn es im Zusammenhang fortlaufend gelesen wird — eine Art allgemeiner musikalischer Bildung.

Unter dem Verfassernamen Kurt Fröhlich verbirgt sich ein äußerst kenntnisreicher bekannter Musikschriftsteller.

Wie in Büchmanns „Geflügelten Worten" Aussprüche, Ausdrücke, Worte und Redewendungen, die im Sprachgebrauch vielfach Anwendung finden, dargeboten sind, so werden in diesem „Musikalischen Büchmann" **geflügelte,** von Mund zu Mund gesungene Weisen und Texte übersichtlich zusammengestellt und in die Erinnerung zurückgeführt. Es ist ein Volksbuch im wahrsten Sinne des Wortes, dessen größtmöglichste Verbreitung durch seinen volkstümlichen Inhalt und dessen leichtverständlichen Aufbau von vornherein verbürgt ist.

Jeder Musikstudierende und jeder Musikfreund wird gern nach dem beziehungsreichen Buche greifen und es als dauernde Bereicherung seiner Bibliothek zuführen, um vergnüglich darin zu blättern oder Halbvergessenes nachzuschlagen!

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang

1920

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett
Stuttgart

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Buchdruckerei Zu Gutenberg in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1920 / Heft 24

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.20. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Zur Psychologie des musikalischen Schaffens.

Von Dr. Karl Blessinger.

Wenn auch die vielen generell absprechenden Urteile über das musikalische Schaffen der Gegenwart der Sache nach zu einem großen Teile durchaus das Richtige treffen, so ist doch nicht zu verkennen, daß ihre Begründung zumeist ein tieferes Eingehen auf die letzten Ursachen der beklagten Verfallserscheinungen durchaus vermissen läßt. Diese Urteile vergleichen die heutige Schaffensweise ohne weiteres mit der Schaffensweise früherer Zeiten, indem sie stillschweigend von der Voraussetzung ausgehen, daß die allgemeinen Grundlagen des musikalischen Schaffens sich stets gleichbleiben. Von diesem Gesichtspunkte aus muß allerdings die heutige Produktion nicht nur für die sachliche, sondern auch für die persönliche Wertung in einem durchaus ungünstigen Lichte erscheinen. In Wirklichkeit aber ist gerade in jüngster Zeit eine einschneidende Veränderung der Grundbedingungen des Schaffens vor sich gegangen. Die Voraussetzung, von der bei der Beurteilung der heutigen Produktion ausgegangen wird, ist also unzutreffend und führt gerade im wichtigsten Punkte zu einer Verwechslung von Ursache und Wirkung, so daß die heutigen Komponisten, welche tatsächlich nur ein Opfer der allgemeinen Verhältnisse sind, die sie zum großen Teile zwar beklagen, die zu ändern sie aber nicht die Kraft haben, fälschlicherweise als die Urheber der heutigen musikalischen Konfusion hingestellt werden.

Die einschneidenden Aenderungen der Grundlagen des Schaffens, von denen eben die Rede war, beziehen sich allerdings nicht auf die psychologischen Elemente, auf die letzten Wurzeln des Schaffens. Diese selbst sind gleichgeblieben, aber im Laufe der jüngsten Entwicklung ist eine derartige Verschiebung ihrer Bedeutung für das Schaffen eingetreten, daß eine gedeihliche Weiterentwicklung der Produktion ernstlich in Frage gestellt erscheint. Verschiedene Umstände, innere und äußere, haben diese Verschiebung bewirkt; sie ist infolge suggestiver Wirkung auf die einzelnen Komponisten noch stärker geworden, als es in der Natur der Umstände an sich begründet war.

Ein Kunstwerk entsteht aus dem Zusammenwirken von Kräften, die der Sphäre des Unterbewußtseins, und von Kräften, die dem Kreise der bewußten Gehirnfunktionen entstammen. Die erstgenannten Kräfte werden unter dem Namen der Intuition, die anderen unter dem Namen der Reflexion zusammengefaßt. In jedem einzelnen Falle wirken beide Faktoren zusammen; in jedem einzelnen Falle aber ist auch ihr Anteil an dem Zustandekommen des Kunstwerks verschieden. Ein allgemein gültiger Maßstab für den Wert eines Kunstwerkes läßt sich nach dem Anteil, den jedes der beiden Elemente an dessen Entstehung genommen hat, nicht aufstellen; jedenfalls entbehrt die da und dort hervortretende Neigung, dem vorwiegend intuitiven Schaffen grundsätzlich einen Vorrang gegenüber dem vorwiegend reflektierten zuzuerkennen, der tieferen Begründung. Dafür aber kann immerhin ein charakteristischer Unterschied der beiden Schaffensarten leicht erkannt werden: das naive, das intuitive Schaffen ist ein Kennzeichen jugendlicher Geistesverfassung, während das reflektierte Schaffen dem reiferen Alter eigen ist. Nach dem biologischen Gesetz, daß die Entwicklung des einzelnen Individuums in wesentlichen Stücken der Entwicklung der Menschheit und der Entwicklung der Völker parallel geht, kann der Satz aufgestellt werden, daß Epochen, deren künstlerische Aeußerungen vorwiegend intuitiv sind, von diesem Gesichtspunkte aus als jugendliche angesehen werden können, während, je stärker die künstlerische Reflexion vorwiegt, um so mehr die Annahme der Greisenhaftigkeit einer Zeit berechtigt erscheint. In den Zeiten höchster Kunstblüte halten sich Intuition und Reflexion ungefähr die Wage. Unsere heutige Kultur weist nun im allgemeinen nicht wenige Zeichen der Greisenhaftigkeit auf, und dazu stimmt auch die Tatsache der ganz besonders stark nach der reflektiven Seite orientierten Einstellung unserer gesamten Kunst, nicht zuletzt auch der Musik.

Nietzsche stellt in einem seiner Aphorismen implicite die Tatsache fest, daß die wichtigsten kulturellen Aeußerungen im Anfang auf religiösem, bei weiterem Fortschreiten der Entwicklung auf künstlerischem und schließlich auf wissenschaftlichem Gebiete zu finden sind. Nun kann es keinem Zweifel unterliegen, daß unser Zeitalter ein ganz vorwiegend wissenschaftliches ist, und eines der deutlichsten Anzeichen der heutigen künstlerischen Dekadenz ist die zunehmende Verwissenschaftlichung der Kunst. Wir haben das naive, spontane Kunstgenießen verlernt. Jeder Kunstgenuß wird von schärferem Nachdenken über allgemeine wie über spezielle künstlerische Fragen begleitet, auf die Analyse des einzelnen Kunstwerkes wird mehr Wert gelegt als auf sein gefühlsmäßiges Insichaufnehmen, ja in vielen Fällen tritt sogar die Analyse geradezu an die Stelle des Genusses. Heute wird vom Künstler, vor allem auch vom Musiker, eine umfassende Bildung verlangt, und ganz gewiß mit Recht. Aber die Erfüllung dieser Forderung bedingt regelmäßig eine Zurückdrängung der Intuition, denn eine gleichmäßig starke Ausbildung der unterbewußten und der bewußten Gehirnfunktionen ist nur in ganz vereinzelten Ausnahmefällen zu finden. Intuitives Schaffen kommt heute fast ausschließlich bei jugendlichen Komponisten vor, und je weiter ein Schaffender im Lebensalter fortschreitet, um so mehr nimmt die Reflexion überhand. Selbst das Schaffen Max Regers, der doch von allen Komponisten der jüngsten Zeit weitaus die größte intuitive Kraft besaß, ist etwa von seinem 35. Jahre an durch die Reflexion eine Zeitlang auf andere Bahnen gelenkt worden. Im allgemeinen aber setzt die Ablenkung des Schaffens von seiner ursprünglichen Richtung in viel früheren Jahren ein und verhindert die Erfüllung so vieler schöner Hoffnungen.

Nicht genug aber damit, daß die Musik in diesem Punkte von einem allen Künsten gemeinsamen Schicksal mitbetroffen wird, wird ihre Lage vielmehr durch einzelne nur sie treffende Momente noch besonders erschwert. Die immer fortschreitende Verfeinerung der Technik des musikalischen Schaffens darf

uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß seit Beethoven die technischen Voraussetzungen der Komposition mehr und mehr zerfallen sind. Das Bewußtsein dieser Tatsache war (vergl. die Schriften Schumanns) schon zur Zeit der Romantik unter den Musikern weit verbreitet. Die seitdem aufgetretenen großen Meister haben dem zerbröckelnden Material zwar eine bedeutende Anzahl herrlicher Werke abgerungen, aber schließlich durch ihr Wirken die Elemente des musikalischen Schaffens doch nur noch mehr zersetzt. Wirklich neue, zu weiterem Ausbau geeignete Momente haben diese Meister der Musik nicht zugeführt, und so ist es nicht zu verwundern, daß die kleineren Geister, nachdem ihnen nicht gelingen konnte, was selbst den großen Meistern nicht vergönnt war, nämlich die Musik auf eine neue Basis zu stellen, sich bemühten, und zwar unter immer nervöser werdenden Erscheinungsformen, wenigstens aus dem gegebenen Material möglichst viel Kapital für sich zu schlagen, zumal da seit Wagners und Liszts Auftreten das suggestive Schlagwort „Fortschritt“ sie noch mehr als nötig in diesem Sinne beeinflußte und noch beeinflußt.

Ein Schaffen auf der Grundlage der Bewahrung der klassischen Tradition erwies sich aber immer mehr als unmöglich. Die psychische Konstitution des gebildeten Europäers ist im Laufe des 19. Jahrhunderts viel komplizierter geworden, die Differenzierung und gleichzeitig auch das Vermögen der Analysierung des Gefühlslebens hat sich ungemein verfeinert, so daß die verhältnismäßig einfachen Elemente der klassischen Musik nicht mehr ausreichend erschienen, das Empfinden des modernen Musikers auszudrücken, dessen spezifische Gestaltung noch dazu durch Beethovens letzte Werke, in welchen die Elemente der klassischen Musik aufs höchste sich entfaltet haben, wesentlich mitbestimmt war und ist. Darum mußten, wie es auch tatsächlich geschehen ist, diese Elemente mehr und mehr zergliedert und verfeinert werden. Im Laufe der Entwicklung aber wurde jedes einzelne der alten und der durch deren Zergliederung neugewonnenen Elemente, jeder charakteristische Rhythmus, jede Akkordverbindung, ja jeder einzelne Akkord, zu einem ganz bestimmten Symbol erhoben, die einheitliche Wirkung des musikalischen Kunstwerks wurde immer mehr in Frage gestellt, das Kunstwerk selbst wurde schließlich zu einer mehr oder weniger lose zusammenhängenden Kette einzelner Symbole. Das Bedenkliche dieser Entwicklung liegt nicht in der Erhebung der einzelnen Elemente zum Symbol an sich, sondern darin, daß von den verschiedenen Möglichkeiten der symbolischen Ausdeutung des einzelnen Elementes eine einzige, die durch ihre Anwendung in einem Werke eines bedeutenden Meisters zufällig in den Vordergrund gerückt wurde, allgemeine Gültigkeit erlangte. In dieser Tatsache dokumentiert sich vor allem die ungeheure suggestive Kraft der großen Meisterwerke, die dem Nachstrebenden, soweit er nicht selbst zu den ganz Großen gehört, nur zwei Wege offen läßt, nämlich entweder blindlings den Spuren der Meister zu folgen oder auf dem Wege der bewußten Spekulation den Versuch zu machen, sich dem übermächtigen Einfluß der Vergangenheit zu entziehen. Beide Wege führen nicht zu großen Kunstwerken, und eine Entwicklung, die in diesem Sinne vor sich geht, und nur ganz besonders starken Naturen die Geltendmachung ihrer Eigenart gestattet, muß schließlich folgerichtigerweise zu solchen Auswüchsen führen, wie wir sie in dem Schaffen unserer Tage zu beklagen haben. Die große klassische Tradition (das Wort „klassisch“ im weitesten Sinne genommen) bildet den einzigen positiven oder negativen Anknüpfungspunkt für die heutige Komponistengeneration; die Kräfte der Volksmusik, aus denen die großen Meister der Vergangenheit schöpfen zu können das Glück hatten, sind seit den Tagen der Romantik völlig verbraucht, es ist immer nur eine Musik aus zweiter Hand, die uns heute geschenkt werden kann.

Die Zersetzung der technischen Elemente des Schaffens hat Wesen und Richtung der Reflexion stark verändert, die Reflexion bleibt vielfach auf rein handwerkliche Probleme beschränkt. Zwar sind die Schaffenden von heute den Komponisten mancher früheren Epochen an handwerklichem Können weit überlegen, aber es fehlt ihnen durchaus die Sicherheit in der praktischen Verwertung dieses Könnens, weil die eigentliche handwerkliche Tradition zum alten Eisen geworfen ist. Dabei zeigt sich überall ein Streben, das vorhandene technische Können immer auch anzuwenden, und dieses Streben führt zu einer starken Ueberladung des einzelnen Werkes in jeder Beziehung. Die Oekonomie in der Anwendung der technischen Mittel ist heute fast völlig verlorengegangen; sie kann auch durch Reflexion allein niemals erreicht werden. Die Intuition, deren Bereich sich heute fast völlig auf den ersten konstruktiven Einfall beschränkt, muß ihr auch in dieser Hinsicht als zuverlässiger Führer den Weg weisen. Die Reflexion, deren Bedeutung, wie gesagt, sehr hoch einzuschätzen ist, ist früher hauptsächlich zur selbstkritischen Beurteilung, zur Korrektur der Ergebnisse der Intuition, also in negativem Sinne, verwendet worden; heute sucht man sich ihrer zum positiven Aufbau des Kunstwerkes zu bedienen, ein Versuch, der in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle mißlingen muß.

Zu den angeführten Momenten kommt nun noch eines, das sie an Bedeutung womöglich noch übertrifft, ein suggestives Moment, das von der Kritik und im Anschluß an sie vom Publikum aus die Schaffenden im gleichen Sinne beeinflußt. Das fortschreitende Schwinden der Unbefangenheit des Musikgenusses hat dazu geführt, daß an neue Musik ein ungebührlich hoher Maßstab angelegt, daß sie nur **sub specie aeterni** bewertet wird. Man verlangt vom Komponisten, daß er absolute Werte biete, man vergleicht sein Werk bewußt oder unbewußt gleich mit dem Höchsten, was auf gleichem Gebiete geschaffen worden ist. So werden die Komponisten, die ja alle das natürliche Streben haben, gehört zu werden, und die wissen, daß sie nur Gehör finden, wenn sie dieser Einstellung ihrer Hörer Rechnung tragen, dazu verleitet, ihre Kräfte zu überspannen, krampfhaft danach zu streben, Neues, Eigenartiges um jeden Preis zu bringen. Dabei wirkt noch in verschärfendem Sinne die heute übliche Ueberspannung des Begriffs der Originalität. Was in irgendeiner Form schon einmal da war, z. B. gewisse eigenartige Akkorde oder Harmonieverbindungen, wird, wenn es neuerdings verwendet wird, dem Komponisten gleich als Entlehnung angekreidet; es wird also geradezu verlangt, daß der Komponist sein Augenmerk darauf richte, noch nie Dagewesenes zu schaffen. Die Beurteiler, die in dieser Hinsicht einen vernünftigeren Standpunkt einnehmen, die wissen, daß auch die großen Meister früherer Zeiten nicht aus dem Nichts geschaffen haben, dringen gegenüber dem allgemeinen Verlangen nach unerhört Neuem nicht durch. Die Komponisten jedenfalls hören in der Hauptsache auf solche Stimmen nicht. So verscherzt sich mancher Schaffende, der wohl imstande wäre, mit guter Gebrauchsmusik einer unbefangenen Hörerschaft ungetrübten Genuß zu verschaffen, durch aussichtsloses Ringen um die Palme der Unsterblichkeit neben dem dauernden Ruhm auch die Schätzung der Gegenwart. Aber nicht nur den Komponisten selbst bringt diese Einstellung Schaden, sondern, was noch wichtiger ist, der Kunst. Die Kunstmusik wird auf solche Art immer mehr von der Bahn einer natürlichen Entwicklung abgedrängt, sie verzichtet bewußt auf allgemeine Verständlichkeit, und die Alltagsmusik, der die wirklichen Musiker seit langem den Rücken gekehrt haben, ist der geschäftlichen Spekulation der Operettenfabrikanten ausgeliefert worden, die auch der Gesamtkultur auf diese Weise unberechenbaren Schaden zufügen.

Ueberblicken wir das Ergebnis unserer bisherigen Betrachtungen, so müssen wir zugeben, daß die Schuld an der heillosen Verschrobenheit und Verworrenheit der heutigen musikalischen Produktion nur zum geringsten Teile dem einzelnen Schaffenden zugeschrieben werden kann. Die äußeren Einflüsse, die in dem angedeuteten ungünstigen Sinne wirken, sind so stark, daß der einzelne ihnen schließlich erliegen muß. Es ist heute fast unmöglich geworden, „natürlich“ zu schreiben,

der Intuition gegenüber der Reflexion wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Nur insoferne ist den Komponisten vielleicht ein Vorwurf zu machen, als sie sich nicht beizeiten mit genügender Energie den üblen Einflüssen entgegengestellt haben; das aber wäre nur durch gemeinsames Vorgehen zu erreichen gewesen. Die Komponisten haben sich löblicherweise zur Wahrung ihrer materiellen Interessen zusammengeschlossen; sollte nicht auch ein Zusammenschluß zum Zwecke der Ueberwindung der Unzuträglichkeiten, die den Bestand der Kunst selbst bedrohen, möglich sein? Zunächst freilich wäre eine entsagungsvolle Arbeit nötig und vor allen Dingen das Durchdringen der Erkenntnis, daß das große Erbe unserer musikalischen Vergangenheit heute ziemlich restlos aufgezehrt ist. Es heißt, aus dieser Erkenntnis die Konsequenzen zu ziehen und nach einer neuen Grundlage des Schaffens zu streben, diese neue Grundlage in gemeinsamem Wirken zu errichten. Eine beträchtliche Stärkung der Intuition ist dringend vonnöten, sie ist aber nur erreichbar, wenn zunächst die Reflexion in zweckmäßiger Weise ausgewertet wird, indem an die Stelle der die Intuition ertötenden verstandesmäßigen Konstruktion des einzelnen Werkes eine generelle, der Schöpfung des Individualwerkes vorangehende Reflexion tritt, wenn die Schaffung einer neuen technischen Tradition in die Wege geleitet wird, so daß das musikalische Kunstwerk der Zukunft, ohne daß der Schaffende durch handwerkliche Hemmungen behindert wird, ins Leben treten kann.

Eine solche Arbeit, wenn sie in zweckvollem Zusammenwirken vieler Kräfte geleistet wird — für einen Einzigen ist die Aufgabe zu groß —, kann Werte schaffen, die vielleicht schon der nächsten Generation die Herbeiführung einer neuen Blüte der Musik ermöglichen werden. Ist dabei auch für den einzelnen Mitschaffenden dauernder Nachruhm kaum zu erhoffen, so wird ihm doch, wenn auch sein Name vergessen sein wird, der Dank der Nachwelt sicher sein.

Die Deutsche Oper in Rotterdam.

(1860—1890.)

Von W. Sibmacher Zynen (Doorn).

Frau Selma Nicklaß-Kempner hat, wie ich irgendwo in einer Zeitung las, ihren siebzigjährigen Geburtstag gefeiert. Dieser Bericht war imstande, alte Erinnerungen wachzurufen, Erinnerungen an Rotterdam und die deutsche Oper, die dreißig Jahre hindurch gearbeitet und nachhaltigen Einfluß auf das musikalische Leben Hollands geübt hat.

Wie war es damals, vor sechzig Jahren, um die Oper in Holland bestellt? Keine Stadt konnte sich ihrer dramatischen Vorstellungen rühmen: in Amsterdam hatte man sich an deutsche Vorstellungen gewöhnt, welche aber auf die Dauer Unzufriedenheit erwecken mußten, und eine italienische Gesellschaft konnte das Talent einer einzelnen Sängerin schwerlich aufrechterhalten. Von Amsterdam und vom Haag, wo die königlich französische Oper das Publikum mit denselben Stücken von Meyerbeer, Halévy und anderen ermüdete, war Rotterdam abhängig. Endlich regte sich in der aufblühenden Handelsstadt der Wunsch, selbständig zu handeln, eine eigene Oper zu besitzen ohne Stütze des Hofes, ohne Hilfe der Stadtkammer.

In einem bescheidenen geselligen Theater wurde angefangen. Ein kleines Komitee, aus angesehenen Bürgern zusammengestellt, rief Eduard de Vries, den Direktor der Deutschen Oper zu Amsterdam, in die Stadt an der Maas, und dieser wußte den Böhmen Franz Scraup als Dirigenten zu gewinnen, der mit großer Energie ein Orchester größtenteils mit Rotterdamschen Kräften zusammensetzte und künstlerisch schulte. Mit der Aufführung von Mozarts Don Juan wurde die neue Periode eingeweiht (5. September 1860), unter Mitwirkung von Brassin in der Titelrolle, Dalle Aste (Leporello), der Damen Bertram Mayer (Donna Anna), Gütschow (Donna Elvira), Kainz (Zerline). Und wenn, eine Woche später, der Tenor Grimminger aus Wien in Flotows Martha das Publikum hinriß, war die Stadt voll Hoffnung, daß mit der neuen Zeit der Opernkunst etwas Besseres, vielleicht etwas sehr Schönes und Großartiges herannahe. Tiefen Eindruck machte bald schon die Fidelio-Aufführung mit Bertram Mayer, Grimminger, Dalle Aste, Kainz; und weiter hat die erste Saison Figaros Hochzeit, Die Entführung, Zauberflöte gebracht, Spohrs Jessonda und Webers Euryanthe, Freischütz. Um den neuen Namen Richard Wagner gab es viel Streit in der Presse, im Konzertsaal, und man hatte auch Tannhäuser einmal gehört; aber wenn Grimminger auftrat in einem guten Ensemble, da mußte man erkennen: so hatte man das Werk noch nicht genossen. Da brachte die moderne Musik für die Deutsche Oper einen großen Triumph und die vornehmste Zeitung war für Richard Wagner gewonnen: neben den Namen Mozarts und Beethovens — so schrieb sie — wird man auch den Richard Wagners nicht vergessen dürfen. ... Einzelheiten über den dreißigjährigen Krieg mit materiellen und finanziellen Schwierigkeiten will ich beiseite lassen; nur von künstlerischen Ergebnissen erzähle ich. Nach Franz Scraup — er starb schon Ende 1861, im Februar 1862 wurde seine romantische Oper Der Meergeuse inszeniert — wurden der junge Hermann Levi als Kapellmeister berufen, der Tenor Ellinger, der als Oratoriensänger beliebte Karl Schneider und die ausgezeichnete Sopranistin Josefine Weyringer. Das größte Ergebnis der ersten Saison mit Hermann Levi war die Aufführung des Lohengrin: ein Dutzend und mehr Wiederholungen folgten, und der Ruf dieser Vorstellung gab Veranlassung, eine Einladung Richard Wagners nach Rotterdam zu planen. Ein Freund Levis, Wendelin Weißheimer, hatte Wagner, der damals in einer unglaublich hilflosen und verlassenen Lage war, ein Konzert in Rotterdam zu dirigieren vorgeschlagen, in der Hoffnung, dort eine gute Einnahme zu machen und, sobald die Rotterdamer Kapellmeisterstelle frei würde, ihn (Wendelin Weißheimer) dorthin zu empfehlen (Levi war nämlich vom nächsten Jahre an als Hofkapellmeister in Karlsruhe engagiert). Weißheimer, der seinem Freund Levi darüber geschrieben hatte, bekam die Antwort, daß ein Konzert mit Wagner zu veranstalten nicht möglich sei, daß aber ein Vorschlag, Wagner einzuladen, seinen Lohengrin zu dirigieren, günstig aufgenommen worden sei. Levis Brief zeigt uns inzwischen, wie er sich behelfen mußte und wie er nicht so zufrieden sein konnte, als Künstler, wie das beifallslustige Publikum. Er schrieb am 5. September 1863:

„Glaubst Du, daß Wagner für ein Honorar von fünf- bis sechshundert Gulden den Lohengrin dirigieren wird? Schreibe Wagner noch nichts . . . Daß mir persönlich die Sache sehr am Herzen liegt, kannst Du Dir denken; schon lange sehne ich mich, Wagner kennen zu lernen. Noch ein anderer Punkt ist es, der mich bange macht. Ich habe mich nämlich nach der Decke strecken müssen; unser Haus ist sehr klein; das Orchester konnte nicht vergrößert werden, dreifaches Holz, vier Trompeten 2c. waren nicht aufzutreiben; ich habe also — horribile dictu — die ganze Oper für zwei Flöten, zwei Hoboen (oder Hoboe und englisch Horn), eine Clarinette und Baßclarinette, zwei Fagotten arrangirt, die Trompeten auf der Bühne weggelassen oder im Orchester blasen lassen, viele, viele Striche gemacht 2c. . . . Wird Wagner sich herbeilassen, das Werk in dieser Gestalt zu dirigieren? Die Orchesterstimmen sind mit Strichen und in meinem Arrangement ausgeschrieben. Wagner würde, wenn er hierher kam, großen Jubel erregen; ob er aber von der Aufführung des Lohengrin sonderlich erbaut wäre, bezweifle ich sehr[1].

Sämtliche Projekte fielen über den Haufen. Als Hermann Levi Rotterdam verlassen hatte, nahm nicht Weißheimer am Dirigentenpult Platz, sondern Louis Saar, der 1867 die ganze Leitung der Oper in seine Hände nahm und bis 1871 behielt. Ihm folgten in der Direktion: Jean Pfläging, Carl Pfläging, Conrad Behrens, Ed. Bollé, Carl v. Bongardt und Alex. Saalborn. Orchesterdirigenten waren nach Scraup, Levi und Saar: Hugo Seidel, Adolf Müller, Zschoppe, C. Schröder, Paul Prill, A. Molnar, Wilhelm Feral, Arthur Seidel. Eine statistische Aufgabe bis 1885 lehrt uns, daß am

[1] W. Weißheimer: Erlebnisse mit R. Wagner, Liszt und anderen Zeitgenossen (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt).

meisten gespielt wurden (in Rotterdam wenigstens — auch andere Städte wurden regelmäßig besucht): Gounods Faust, Fidelio, Martha, dann Figaros Hochzeit, Zauberflöte, Don Juan, Lohengrin und Tannhäuser.

Mit Josefine Weyringer, Carl Schneider und Fanny Saar-Jäger (eine vorzügliche Fidelio!) gehörte Selma Kempner zu den am meisten geliebten Mitgliedern, zehn Jahre (1872 bis 1882) war sie in Rotterdam, in ganz Holland, sehr gefeiert, eine Künstlerin von seltener Vielseitigkeit in ihrem Können, eine Sängerin von großer Ueberzeugungskraft im Vortrag. Wie oft hat Selma Kempner mit Susannas Gartenarie entzückt! Wieviel hat man von ihr verlangt, und wieviel wußte sie zu geben, wieviel Bewunderswürdiges zu leisten! Berthalda in Undine, Aennchen in Freischütz, Frau Fluth in Die lustigen Weiber, Katharina in Der Widerspenstigen Zähmung, Rosine in Der Barbier von Sevilla; aber am liebsten gedenke ich ihrer Elvira an Robinsons Seite, oder ihres Duo-Singens mit Cherubim in Figaro. Eine gute Zeit, mit Kempner und Robinson, Alexy und Emil Fischer: Fischer ein Baßsänger wie wenige, Plumhatt, Bombardon, aber auch sich auszeichnend als Wotan oder Pogner; ein Leporello, ein Sarastro, in Rotterdam nicht übertroffen, es sei denn vielleicht von Conrad Behrens. Eine schöne Zeit, mit Kempner und der Beihl, Schön-Evchen in Die Meistersinger, und Luise Jaide (später Frau Schlosser-Jaide), welche ihr Debüt als Brünnhilde machte und Bewunderung als imposante Ortrud fand, sie, nachher die erste Erda in Bayreuth. So wurde Wagner auch mit Meistersingern und Ring von dieser Deutschen Oper in Holland eingeleitet. Wir hörten Reinhold und Groß als Pylades und Orestes (Gluck), Ferdinand Groß, den Heldentenor, dessen Stimme an Glanz und Kraft der Stimme des berühmten Schott gleichgestellt wurde. Schott-Tannhäuser gab 1884 ein Gastspiel mit Carl Hill-Wolfram.

Das silberne Fest im Jahre 1885 wurde mit einem Prolog Lina Schneiders, der auf ein neues Operngebäude hinwies, und mit einer Aufführung von Don Juan unter Prof. Friedrich Gernsheims Leitung gefeiert. Neue Namen gab es genug: Antonia Mielke, Grüning, von Bongardt, Behrens, Leontine von Dötscher, Kathi Bettaque, Labatt, Paul Haase. ... Das Repertoire brachte jedoch nicht viel Neues und allmählich neigte man zur Operette hin. Die Umsiedelung in das Große Theater (September 1887) konnte das Herannahen der Dämmerung nicht verhindern. Das Interesse des Publikums verminderte sich. Die Energie der letzten Direktionen, die mit Gastspiel auf Gastspiel den Niedergang zu vermeiden suchten, konnte das Ende nicht aufhalten. Die ehrenvolle und fruchtbare Periode der Deutschen Oper war 1890 vorüber.

Noch einmal war Selma Nicklaß-Kempner aus Wien zurückgekommen in diesen letzten Jahren, für ein Gastspiel in Freischütz. Hatte sie bei ihrem Abschied im Jahre 1882 auf holländisch gesungen:

Kempner, zij vergeet u niet,
Vergeet ook gij uw Kempner niet...

jetzt wurde ihr bewiesen, daß sie noch immer in herzlicher Erinnerung fortlebte und als Aennchen die Rotterdamsche Bühne zum letztenmal betrat, jubelte ihr Rotterdam in Begeisterung für die Künstlerin und die deutsche Romantik zu.

Orpheus.

Von Wilhelm Dauffenbach.

Ovid erzählt uns in seinen Metamorphosen von Orpheus, der durch Harfenspiel und Gesang alles in seinen Bann zog. Den Triumph seiner Kunst erlebt er in der Unterwelt, wo er seine verstorbene Gattin sucht. Als er hier in die Saiten greift und seine Stimme erschallen läßt, da horchen die blutlosen Seelen und weinen. Tantalus spürt nichts mehr vom quälenden Durst, die herzlosen Rachegeister, die Erinnyen, werden zu Tränen gerührt, und selbst die leblosen Dinge lauschen dem Gesang: das Wasser im Faß der Danaiden steht still, Ixions Rad hält in seiner steten Umdrehung inne, des Sisyphus Marmorblock bleibt liegen und der gequälte Mann setzt sich auf den Stein und ruht von seiner Arbeit aus. Sogar der König des Schattenreiches wird vom Zauber der Musik gefangen und gibt dem glücklichen Sänger seine Gemahlin zurück.

Ohne Zweifel liegt der Mythe von Orpheus eine wahre Tatsache zugrunde. Es hat einst ein Sänger gelebt, der eine bezwingende Macht auf andere Menschen ausübte. Das Volk hat von seiner Kunst dem jüngeren Geschlecht erzählt und die Macht seines Gesanges weiter und weiter ausgeschmückt, bis Ovid die Märe von Orpheus so wiedergeben konnte, daß man sich unter jenem Sänger kaum noch einen wirklichen Menschen vorstellen kann. Nun aber stellen wir an die Jünger und Freunde der Musik die Frage: Wie konnte Orpheus eine so große Wirkung erzielen?

Die Antwort sei zunächst negativ: nicht durch Firigkeit in Spiel und Gesang, nicht durch Kapriolen auf der Leier, durch Koloraturen im Singen, nicht durch kühne Dissonanzen und neue Tongebilde. Alles das dringt ins Ohr, nicht ins Herz; es ist ergötzlich zu hören, aber es rührt uns nicht zu Tränen.

Orpheus hat vielmehr durch innigen Ausdruck in Wort, Ton und Vortrag die Herzen gebändigt. Sein Lied kam aus dem Herzen und konnte deshalb zum Herzen dringen. Die Kunstfertigkeit gewinnt den Beifall der Zuhörer, die Innigkeit aber erobert das Gemüt.

Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
so des Sängers Lied aus dem Innern schallt
und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
die im Herzen wunderbar schliefen. —
Es schwinden jedes Kummers Falten,
solang des Liedes Zauber walten. (Macht des Gesanges.)

Das Geheimnis des Orpheus ist dies: er sang innig, herzlich!

Und das Uebel unserer Zeit ist: wir schauen zu viel auf die Technik, auf das Neue und Verblüffende, und achten zu wenig auf den seelischen Gehalt. Vervollkommnung der Instrumente sowie harmonische und melodische Kühnheiten haben mit dem Kunstwert wenig zu tun, sie machen uns die Kunstwerke schmackhafter. Der Mensch drängt nach Fortschritt, namentlich in unserer Zeit mit ihren technischen Errungenschaften. Auch in der Musik wollen wir die wichtigen Erfindungen nicht missen, es mag wohl niemand zum Clavichord oder Spinett für immer zurückkehren, aber alle Fortschritte in Instrumentenbau und Spielfertigkeit, alle neuen Wege in der Theorie müssen dem Geist des Kunstwerkes untergeordnet sein.

Unsere Künstler müssen es lernen, mehr Selbstkritik bei Veröffentlichung ihrer Werke zu üben. Versuche in neuen Wegen gehören in die Studienmappe, nicht in die Welt. Erst wenn er die neue Musikart völlig beherrscht und sich zu einer gewissen Abgeklärtheit durchgerungen hat, erst dann soll der Künstler sein Werk bekannt geben. Vor allem soll er alles meiden, was der Musik fremd ist. Er beschränke sich auf musikalische Vorwürfe, d. h. auf das Innenleben des Menschen. Und kann er einem Stoff keinen musikalischen Gehalt abgewinnen, dann lasse er ihn liegen, denn es lockt ihn ein Irrlicht.

Nun gibt es aber viele Dinge, die der Musiker in Tönen ausdrücken möchte. Es neigt z. B. unsere Zeit zum Philosophieren, und sie sieht es gern, wenn der Künstler Philosoph ist. Der Künstler weiß es und gibt sich philosophischen Ausführungen hin, ja er schafft „philosophische Kunstwerke" (Wagners „Parsifal", Strauß' „Also sprach Zarathustra"). Damit aber wird die Musik auf ein ihr ganz fremdes Gebiet gelenkt, und es kann nimmer ein Kunstwerk entstehen, wenn nicht ein warmes Gemüt dem Werk seinen Stempel aufdrückt.

Wie verhält der Künstler sich solchen spröden Stoffen gegenüber? Statt vieler theoretischer Worte lassen wir ein Beispiel folgen, das uns geeignet erscheint, den Künstlern die rechten Wege zu weisen und den Kunstfreunden einen Begriff von wahrer Kunst zu geben. Es ist Cornelius' Vertonung von Hebbels Gedicht „Auf eine Unbekannte". (Was wir hier aus-

führen, gilt natürlich für alle Musikarten, auch von der reinen Instrumentalmusik.) Wir setzen zunächst den vollen Text hierher, weil er für das Verständnis des Folgenden von größter Wichtigkeit ist.

Die Dämmerung war längst hereingebrochen,
Ich hatt' dich nie gesehn, du trafst heran.
Da hat dein Mund manch mildes Wort gesprochen,
In heil'gem Ernst, der dir mein Herz gewann.
Still, wie du nahtest, hast du dich erhoben
Und sanft uns allen gute Nacht gesagt.
Dein Bild war tief von Finsternis umwoben,
Nach deinem Namen hab' ich nicht gefragt.

Nun wird mein Auge nimmer dich erkennen,
Wenn du auch einst vorübergehst an mir,
Und hör' ich dich von fremder Lippe nennen,
So sagt dein Name selbst mir nichts von dir.
Und dennoch wirst du ewig in mir leben,
Gleich wie ein Ton lebt in der stillen Luft,
Und kann ich Form dir und Gestalt nicht geben,
So reißt auch keine Form dich in die Gruft.

Das Leben hat geheimnisvolle Stunden,
Drin tut, selbstherrschend, die Natur sich kund;
Da bluten wir und fühlen keine Wunden,
Da freu'n wir uns und freu'n uns ohne Grund.
Vielleicht wird dann zu flüchtigstem Vereine
Verwandtes dem Verwandten nah gerückt,
Vielleicht, ich schaudre, jauchze oder weine,
Ist's dein Empfinden, welches mich durchzückt!

Stellte man das Gedicht als Preisaufgabe zum Komponieren, so würde man voll Entrüstung hören: „Das mag der Teufel komponieren, das ist unmöglich! Diese nüchternen Worte, fast so trocken wie ein Zeitungsbericht, so lange Verse, dazu die philosophischen Betrachtungen in der dritten Strophe! Wir danken!"
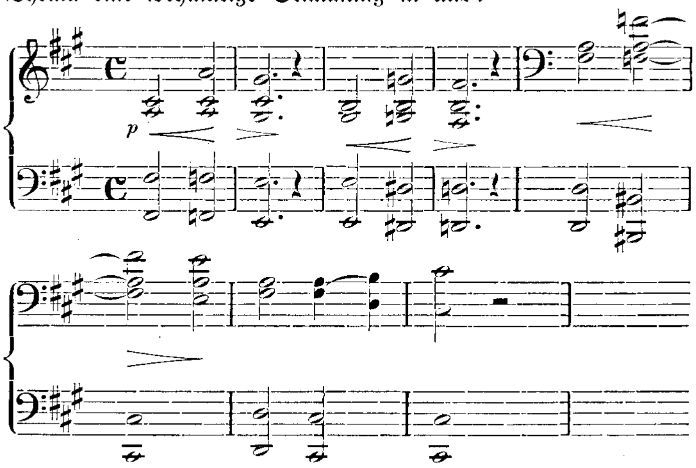
Aber ruft Orpheus herbei! Hat er doch des Sisyphus kalten Marmor zum Anhören gezwungen und später Bäume und Sträucher, Vögel und allerlei Tiere herbeigelockt! Was sagt Orpheus, der Meister der Herzen, zu dem Gedicht? — Er wägt es mit seinem Gefühle, lebt sich hinein, stellt sich an Stelle des Dichters, er sieht die Unbekannte eintreten und empfindet im Gemüt die geheimnisvollen Wonneschauer einer mächtigen Sympathie zu der Fremden. Für ihn löst sich die Begegnung auf in ein Herzenserlebnis, das er allein kennt, von dem die andern Gäste im Hause nicht einmal etwas ahnen. Still für sich trägt er die Erinnerung daran mit sich, und zur Stunde der Abenddämmerung läßt er in seiner Einsamkeit das Erlebnis aufwachen und empfindet wieder die süße Seligkeit jenes Abends. Damit ist der Zauberschlüssel zum Gedicht gefunden, und nun kann es in Töne umgesetzt werden.

Jetzt handelt es sich darum, die geeignete Form zu finden. Ein liedmäßiger Charakter darf dem Gesang nicht gegeben werden. Die Worte sind zu nüchtern, ihnen fehlt der Schwung, es liegt für den Musiker mehr zwischen den Zeilen als im einzelnen Wort. Wollte man ein strophisches oder durchkomponiertes „Lied" herstellen, so bestände ein Mißverhältnis, das den Wert der Vertonung mindern würde. Zudem eignen die fünfjambischen Zeilen sich nicht gut für ein Lied. Liegt nämlich der Gefühlswert zwischen den Zeilen, nicht im Wortlaut, so kann die Musik nicht jedes Wort illustrieren, sie muß sich von Tonmalerei fern halten, und es ist sogar besser, wenn nicht die Singstimme, sondern die „Begleitung" die Hauptaufgabe übernimmt.

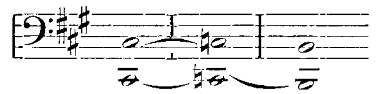
Was wir mit nüchternem Verstand erkennen, führt Cornelius durch seine Komposition aus. Wir dürfen wohl annehmen, daß er, der sich auch in andern Werken als der kluge Denker zeigt, durch ähnliche Erwägungen wie wir zu seiner Auffassung gekommen ist. Er gibt dem Klavier den Löwenanteil; es hat die Aufgabe, im Zuhörer die vom Komponisten gewünschten Gefühle anzuregen. Die Singstimme erhält keine Gesangsmelodie, denn sonst müßte sie z. B. den ersten Vers „Die Dämmerung . . ." musikalisch auslegen. Das würde aber gar nicht in Zusammenhang mit der ganzen Idee stehen, es würde gleich im Anfang eine falsche Stimmung erregen, würde ablenken und verwirren.

Darum gibt Cornelius der Singstimme eine edle musikalische Deklamation, so daß ein idealer Sprechgesang entsteht. Die Rollen sind also beinahe vertauscht: das Klavier singt, die menschliche Stimme begleitet. Beide aber wirken so untrennbar ineinander, daß ein vollkommenes Kunstwerk entsteht.

Gehen wir nun auf die Einzelheiten ein[1]. Das Klavier erweckt durch die einleitenden Akkorde mit dem kurzen stumpfen Thema eine wehmütige Stimmung in uns:
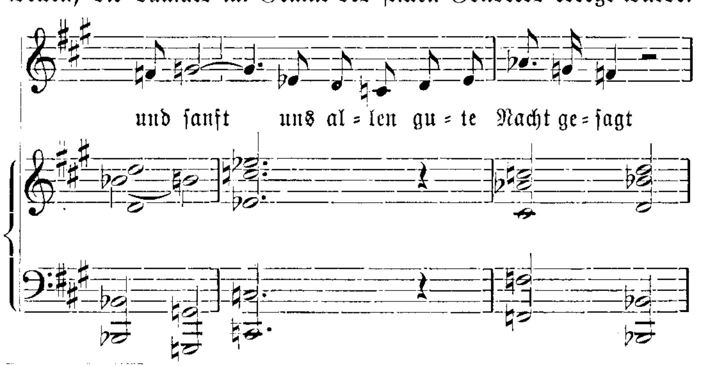


Jetzt soll die Singstimme anheben. Um nicht vom Hauptgedanken abzulenken, bringt das Instrument hier keine musikalische Schilderung des sinkenden Abends, sondern bietet der im ruhigen Erzählerton beginnenden Stimme nur Stütztöne:



Der am Klavier sitzende Musiker lauscht gleichsam auf einen Anlaß, seinen in der Einleitung angedeuteten Gefühlen Ausdruck zu geben. — Da vernimmt er die Worte: „Du trafst heran", und in zarten Harmonien läßt er uns ahnen, welche Empfindungen in seinem Herzen erwachen, da er jener seligen Stunde denkt, in der er die sympathische Nähe der Unbekannten kostete[2]. Nun bleibt das Instrument am Singen, und Einleitungsthema und -akkorde werden durch Höhersetzen um eine Sext, durch harmonische Veränderung und Erweiterung des wehmütigen Charakters entkleidet, so daß es uns jetzt in seiner Harmonienfülle wohltätig erquickt. Wie im Traum werden die Worte deklamiert, indessen das Klavier die Stimmung weitersinnt, die bei der Erinnerung an die Eintretende auftaucht.

Man beachte, wie Cornelius liebevoll auf dem Worte sanft verweilt, weil hierin das Gemüt der Fremden treffend gezeichnet wird. Der Akkordwechsel auf dem Wort will die Empfindung wecken, die damals im Gemüt des stillen Grüblers erregt wurde.
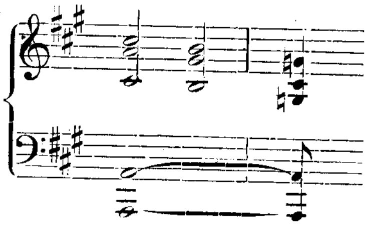


[1] Wir können nur dringend empfehlen, die folgenden Ausführungen mit der ganzen Komposition zu vergleichen. Wer nicht die Bandausgabe der Gesänge von Cornelius vorzieht, möge sich die Einzelausgabe der Edition Schott beschaffen. (So er das heute in unserer kulturell glänzenden Zeit fertig bringt. D. Schr.)

[2] Es sei hier auf die englische Uebersetzung aufmerksam gemacht, die gerade dieser Stelle ihre Feinheit raubt. Treffend ist die Musik dem deutschen Text angepaßt; die Worte: „Du trafst heran" geben das Stichwort zu einer seligen Erinnerung. In der Uebertragung sind die Gedanken umgestellt: a stranger didst thou come, unknown to me, und drolligerweise erregt nun das unknown to me ein Schwelgen in Harmonien. Im übrigen ist Mrs. Shapleigh ihrer Aufgabe mit musikalischem Gefühl nachgekommen.
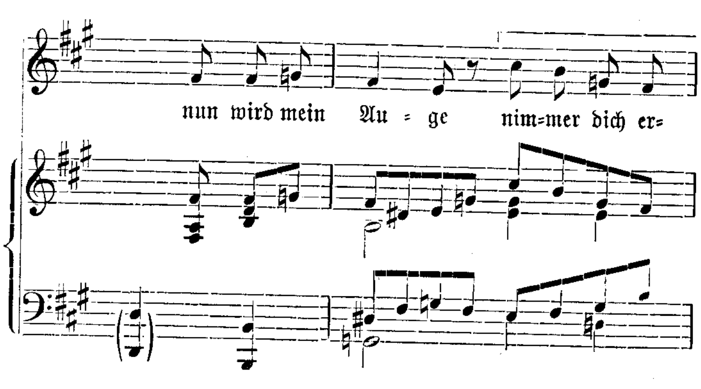
Die Worte „Dein Bild war tief von Finsternis umwoben“ werden musikalisch nicht ausgewertet, weil sie nicht Stimmung erzeugen sollen, sondern der Vernunft eine Begründung bieten, weshalb die Eingetretene unbekannt geblieben ist. Nur das schmerzliche Gefühl, das beim Gedanken, die Fremde nie wieder zu erkennen, im Herzen aufsteigt, wird von der Musik wiedergegeben.

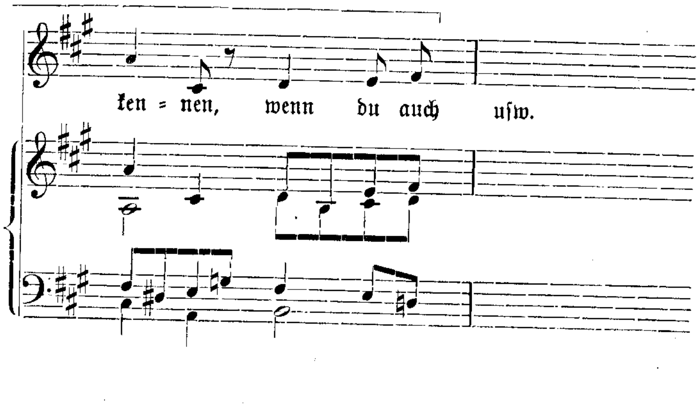
Auch beim folgenden Vers verweilt der Träumer in seinem Sinnen. Er spinnt seine Empfindungen weiter und fällt bei den Worten „Hab' ich nicht gefragt“ in trübere Gedanken, wobei am Schluß ein Schmerz in der Seele aufsteigen will, gekennzeichnet durch den Querstand:
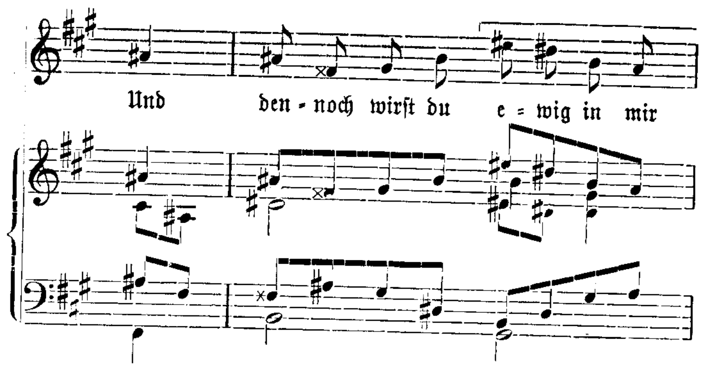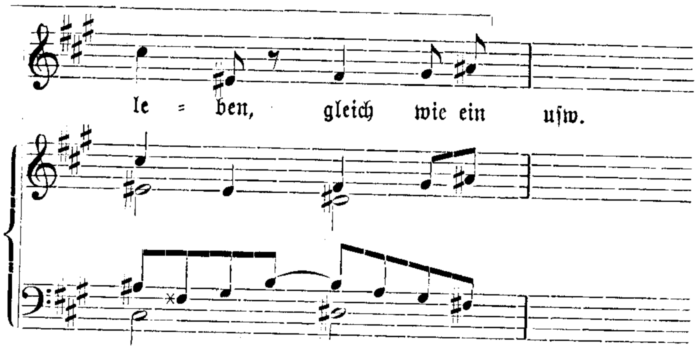


Die folgenden vier Verse offenbaren uns, wie der einsame Grübler sich selbst innerlich quält: Die Melodie wird unruhig. Von Wichtigkeit sind die kurzen Achtelnoten mit der folgenden Pause bei den Worten „Auge“, „erkennen“, „nennen“; sie drücken trefflich die Unruhe und das Unbefriedigte aus. Dazu wird das Tempo etwas bewegter, so daß dieser Teil eine wirkungsvolle Steigerung gegen die erste Strophe ist. Wie teuer die Erinnerung ist, fühlen wir namentlich an der Stelle: „wenn du auch einst vorübergehst an mir“, wobei auf dem Worte „mir“ als Abschluß des Gedankens eine Dreiviertelnote kommt. Und ähnlich im vierten Vers, der sogar in sanfter Melancholie wiederholt wird. — Von besonderem Reiz ist die Harmonienfolge in diesem Abschnitt, denn in den sich folgenden und ineinandergreifenden Akkorden kommt Schmerz, Wehmut, stille Erinnerungsfreude noch viel trefflicher zum Ausdruck als in der führenden Stimme. Die ganze Vertonung will ja vorzüglich durch die Harmonien in uns die Stimmung erzeugen.

Um das freudige Bewußtsein der folgenden Verse in Tönen zu malen, versetzt Cornelius die nur wenig variierte Melodie der Anfangstakte der zweiten Strophe eine große Terz höher, gibt ihr somit einen freudigeren Charakter und kennzeichnet die entschiedene Gewißheit seiner Hoffnung durch kräftigere Harmonienfolgen. Man beachte auch die schönen sinnreichen Gegensätze der Wörtchen „nimmer“ und „ewig“.
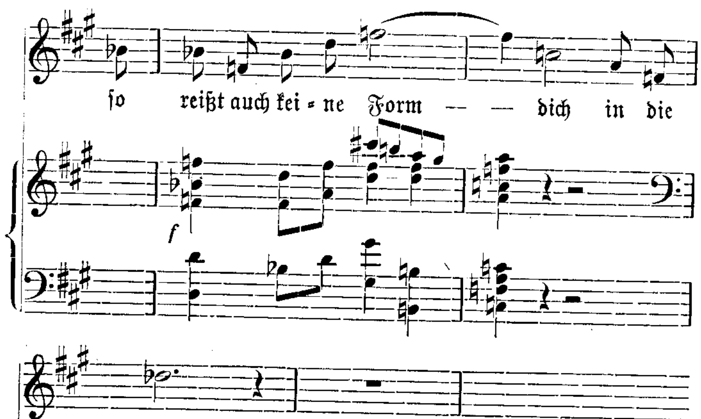




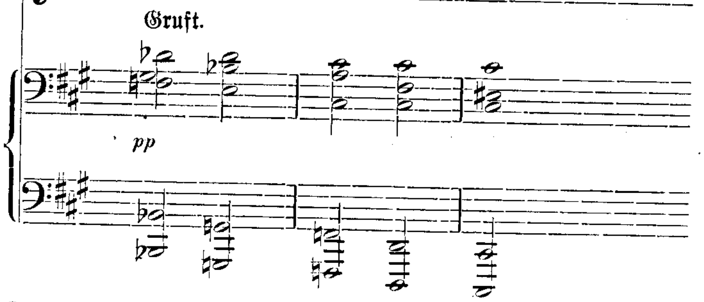




Diese beiden Stellen geben schon einen Begriff davon, welche Fülle von Schönheiten in diesem Kunstwerk verborgen liegt.

In den folgenden Versen, deren Grundgedanke ist: „Du lebst ewig in mir, nichts kann dich mir rauben“, steigert sich die freudige Stimmung bis zum sieghaften Jubel. Das Negative in den Worten: „Und kann ich Form dir . . . . in die Gruft“ wird von Cornelius mit Recht auf Seite gestellt, und nur der positive Grundgedanke: „Du bist mein“ wird in der Musik ausgenützt. Charakteristisch für die Corneliussche Auffassung des Textes ist namentlich die folgende Stelle:
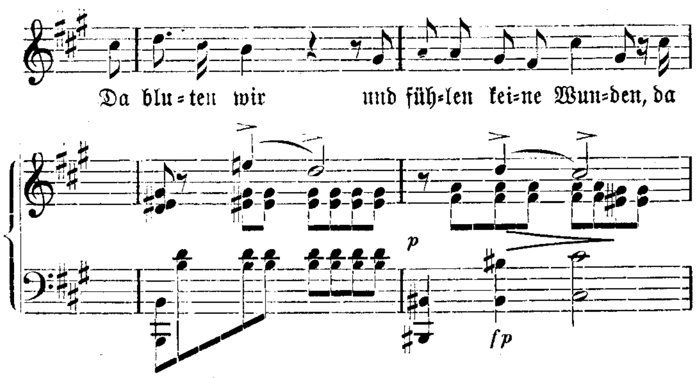


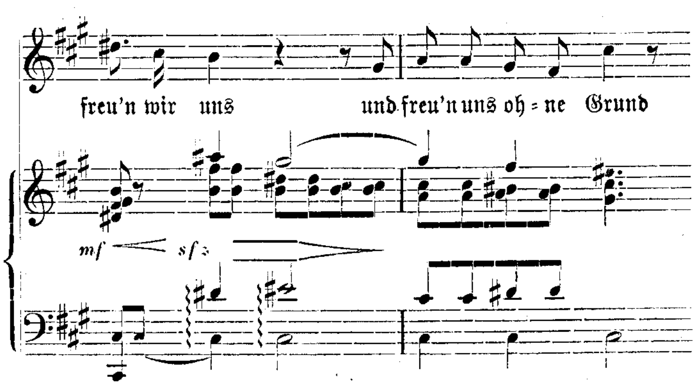


Der sichere Besitz der Erinnerung, das Sieghafte, ist in den machtvollen Akkorden des 1. Taktes unseres Beispieles prächtig ausgedrückt. Die Worte „dich in die Gruft“ haben auf die Musik keinen Einfluß. Sie sollen nicht Grabesstimmung in uns erwecken, und das einzelne Wort dieses Satzes wird gar nicht in Tönen gedeutet; vielmehr drücken auch diese Worte die Hoffnung auf dauernden Besitz aus. Darum steigt die Singstimme zum Schluß um eine Sexte in die Höhe. Die Begleitung setzt jedoch aus, und der Sänger muß seine Stimme leiser werden lassen, denn so sicher der Besitz ist, er bleibt doch nur ein geistiger Besitz in der Erinnerung, und so regt sich im

Herzen wieder der Gedanke an das Geheimnisvolle der Zuneigung: in leisen Akkorden, geheimnisvoll im tiefsten Baß, aber doch im tröstlichen Dur, klingt der Aufschwung aus.

Die philosophischen Betrachtungen der nächsten Strophe sind voll von neuen Schwierigkeiten für den Komponisten. Aber in glücklicher Weise hebt Cornelius nach Möglichkeit das Gefühlsmäßige hervor. Die ersten Verse bieten ihm nichts Greifbares, und wir vernehmen nur etwas vom geheimen Weben der Natur; die sanften Akkorde wecken in uns eine zarte Stimmung. Von bezeichnender Trefflichkeit sind aber die beiden folgenden Verse:
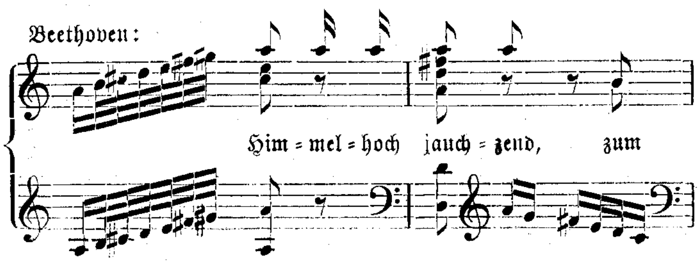




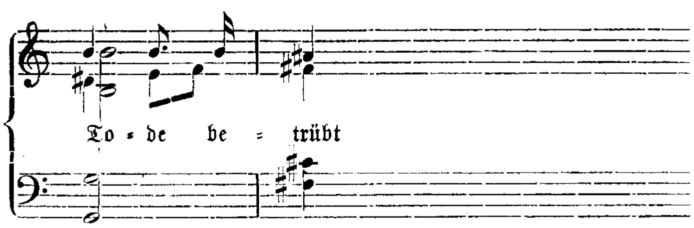
Knapper können die gegensätzlichen Empfindungen „bluten" — „keine Wunden" ‖ „freu'n" — „ohne Grund" wohl kaum ausgedrückt werden. Die Dissonanzen bei „bluten wir" und die besänftigenden Akkorde „fühlen keine Wunden" geben aufs beste den Empfindungsgehalt der Dichtung wieder.

Nun kommen wir zur nüchternsten Stelle des Gedichtes „Vielleicht . . . nah gerückt". Cornelius schildert durch Synkopen das Drängende, das „Aneinandergerücktwerden" — es ist auch für die Musik die nüchternste Stelle, fast banal inmitten der herrlichen Harmonien.
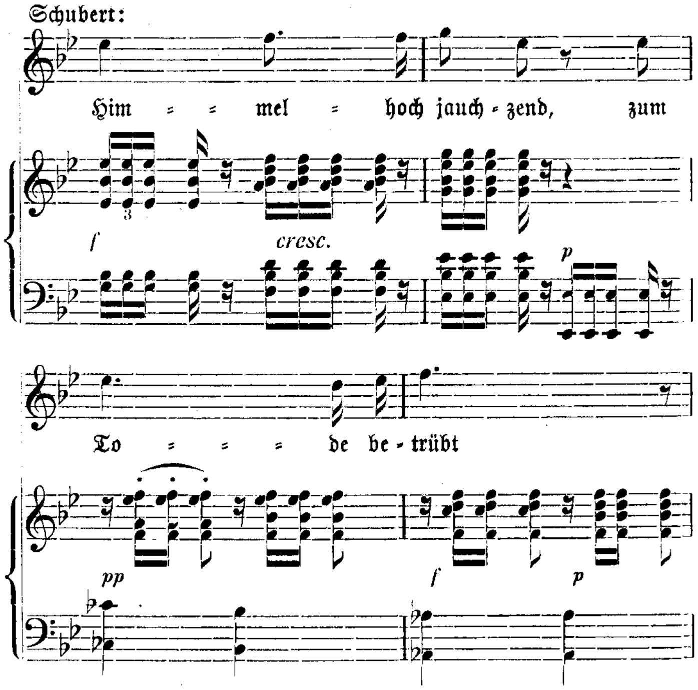
Doch eine Entschädigung erhalten wir bei den Worten: „Vielleicht, ich schaudre, jauchze oder weine . . ." Da greift Cornelius wieder tief ins Herz hinein. Der plötzliche Wechsel der Empfindungen bietet aber besondere Schwierigkeiten. Es sollen selbstverständlich nicht die höchsten Affekte nebeneinandergestellt werden, sondern nur die Erinnerung an sie geweckt werden. Der Dichter kann die Worte ohne weiteres nebeneinandersetzen; beim Lesen macht die Antithese einen großen Eindruck. Aber für die Musik ist es ein Stein des Anstoßes, an dem schon größere als Cornelius gescheitert sind, z. B. Beethoven und Schubert. Zum Vergleich setzen wir die betreffenden Takte aus Klärchens Lied „Freudvoll und leidvoll" hierher:

Beethoven:
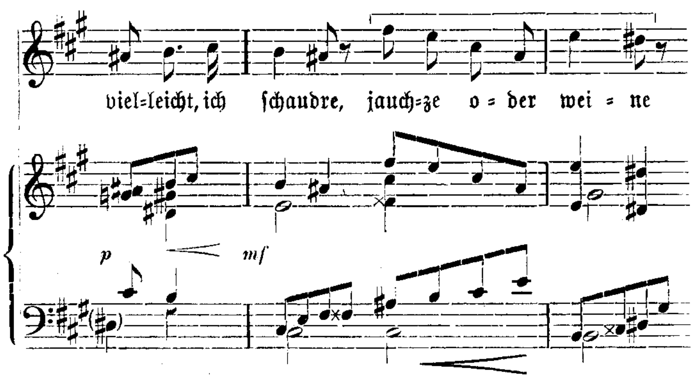




Schubert:



Beide werden dem schwierigen Text nicht gerecht. Sie kleben zu sehr am Wort. Beethoven will durch Gegensätze in Melodie und Tonfärbung wirken, daher der Sprung in die tiefere Septime. Schubert sucht durch dynamische Kontraste den Worten gerecht zu werden. Aber beide verkennen die Hauptsache. Beide haben die Worte nicht erlebt und singen darum nicht aus dem Herzen heraus. Wenden wir uns nun zu Cornelius:



Ihm genügen zwei halbe Takte, um diese Worte zu illustrieren. Und wie erreicht er es? Er dämpft beide Empfindungen: es ist ja Reflexion, nicht unmittelbares Erleben. Während die älteren Meister auf die Wortbedeutung eingingen, hat Cornelius Nepos klug bedacht, daß er gar nicht die höchsten Affekte schildern soll; er mildert das Jauchzen und Weinen und verlegt die Stimmungsmalerei fast ganz in die Harmonisierung. Diese Stelle ist eine Meisterleistung, sie steht unnahbar hoch über Beethovens und Schuberts angeführten Liedern. — Die Vortrefflichkeit dieser Takte wird uns aber erst dann recht bewußt, wenn wir sie im Zusammenhang vernehmen; die vorhergehenden nüchternen Takte bilden einen wirkungsvollen Untergrund. So verstand es Cornelius, selbst die öde Stelle dem Gesamteindruck dienstbar zu machen.

In der Wiederholung des Textes schwellt das Empfinden allmählich ab, halb wie im Traum ertönen die Worte noch einmal, zugleich greift die Musik glücklich auf die früheren Perioden zurück, wobei die beiden Gedanken: „jauchze oder

weine" und „ewig in mir leben" durch gleiche Melodie und verwandte Harmonien sinnreich zu einander in Beziehung gebracht worden sind. Dann kehren Deklamation und Begleitung zur alten Ruhe wieder zurück. Träumerisch, in sanften Akkorden verklingt das Lied und läßt in dem, der es miterlebte, eine weiche, stillselige Stimmung zurück.

* * *

Dieses Lied beweist, daß Cornelius den echten Geist des Orpheus besaß, und daß er uns also ein Führer durch die mannigfachen, oft so unsinnigen Kunstauffassungen unserer Zeit sein kann. Es bestätigt auch die Erwartung, die er von sich selbst hegte, als er seiner Mutter schrieb, er hoffe ein Dichter genannt zu werden, dem es gegeben sei, in sein eigenes Herz zu greifen und ein Stück aus dem unverwüstlich tiefen Gemütsleben des deutschen Volkes ans Licht zu geben in Wort und Klang.

Volkshochschule und Musik.

Von Reinhold Zimmermann (Aachen).

Allerorten entstehen sogenannte Volkshochschulen. Eine Untersuchung darüber, ob die neuen Unterrichtsanstalten tatsächlich Volkshochschulen im Sinne des Schöpfers dieser Schulart, des dänischen Bischofs Grundtvig, sind, ist hier nicht am Platze; aber wohl steht es einer Musikzeitung zu, sich von ihrem Sondergebiete aus auch einmal mit der Frage zu befassen, ob die neuen Schulen deutschem Charakter gerecht werden. Denn die Musik ist zweifellos eines der Hauptschaffensgebiete des deutschen Geistes und zu dessen Verständnis und Kennzeichnung unentbehrlich. Die größten Tondichter der ganzen Neuzeit Europas tragen deutsche Namen und verkörpern deutsche Art. Eine deutsche Volkshochschule müßte dieser Tatsache billigerweise Rechnung tragen.

Soviel ich nun aber sehe, findet dieses „billigerweise" durchaus nicht die Anerkennung und dementsprechende Umsetzung in die Tat, wie es sein müßte. Und auch deshalb, abgesehen von allem anderen, können wir mit Recht behaupten, stellen die üblichen heutigen Volkshochschulen noch keine wirklich deutschen Schulen dar. Fehlt ihnen zumeist doch der Unterricht in bezw. die Erziehung zu einer wesentlichen Seite deutschen Gemütslebens.

Daß in besonders begünstigten Orten dennoch über „Grundlagen der Tonkunst" (Rietsch) oder Musikgeschichte gelesen und gelehrt wird, ist so sehr zu begrüßen, wie es andererseits nicht ausschlaggebend für das Ganze ist.

Warum mag nur die Musik bisher noch so vernachlässigt sein? Auf diese Frage gibt es verschiedene Antworten. Einmal liegt es wohl an einer Hauptrichtung der Kunstbewertung, nämlich der „l'art pour l'art"-Richtung. Eine Schule hat immer erziehliche Absichten. „L'art pour l'art" schließt aber jeden Erziehungsgedanken aus. Wer die Kunst allein um der Kunst willen treibt, kann nicht von der Meinung ausgehen, daß die Kunst etwas aus dem Leben Kommendes und ins Leben Wollendes sei. Sondern weist ihr eine Stellung sozusagen neben dem Leben zu, für deren Ausübung und Genuß dann natürlich auch nur wieder neben dem Leben, das heißt, neben dem wirklichen Volksleben stehende Menschen in Frage kommen können. Das Ende vom Liede heißt bei dieser Richtung gewöhnlich: reines Aesthetentum bei Schaffenden wie Aufnehmenden.

Daß solche Meinungen und ihre Vertreter von der Volkshochschule fern bleiben, ist ja nun sicher kein Schaden für deren Besucher. Denn die brauchen andere, saft- und kraftvollere Kost, als die, welche die Herren und Damen „Aestheten" aufzutischen haben. Wenn irgendwo, dann soll gerade da die Entartung keinen Platz haben. Die von Fremden uns zugetragene Entartung zudem, wie schon aus dem Namen „l'art pour l'art" hervorgeht, für den es im Deutschen gar keine ganz entsprechende Uebersetzung gibt. Eine andere Antwort heißt: Musik vor allen anderen Künsten läßt sich gar nicht lehren. Gefühl ist alles.

An dieser Antwort ist richtig, daß demjenigen, der der Tonkunst keine besondere Teilnahme, sei es aus mangelndem Gehör, sei es aus ganz anders gearteter Begabung, entgegenbringt, tatsächlich kein Unterricht in der Musik nützt. Und ferner, daß ein solcher Mensch auch nicht zum vollen Genusse der Schöpfungen der Tonkunst erzogen werden kann. Entgegengehalten werden muß ihr aber, daß es sich um derartige Leute ja gar nicht handelt. Der Besuch der Volkshochschule mit ihren einzelnen Veranstaltungen ist ja jedermann freigestellt; und so werden sich zu den Musiklehrgängen nur wirklich dafür Eingenommene einfinden.

Immerhin: Gefühl ist alles. Wirklich? Nach meinen Erfahrungen beim Unterricht und in Vorträgen hat es damit eine eigene Bewandtnis. Voraussetzung für einen ersprießlichen Unterricht oder fruchtenden Vortrag ist zwar das Gefühl, die Empfänglichkeit für die Sprache der Töne ohne Frage und insofern ist es wirklich „alles". Aber auch nur insofern. Im übrigen ruht dieses Gefühl, diese Empfänglichkeit in der Mehrzahl der Fälle und bedarf der Erweckung, der Kräftigung, kurz: der Verlebendigung. Diese Verlebendigung des ursprünglich vorhandenen Sinnes für Klänge und ihre Bedeutung ist nun Aufgabe der Unterrichts- und Erziehungskunst des Lehrenden. Je ernster er sie erfaßt, desto vollkommener wird er sein Ziel erreichen und desto dankbarer werden ihm die „Werdenden" alle sein, die sich ihm anvertraut haben.

Worauf sich die genannte Verlebendigung der Welt der Töne zu beziehen hat, ist nicht schwer zu sagen. Und doch wieder so schweren Inhaltes voll. Denn es handelt sich hier um nicht weniger als um alles, was dem Schaffenden sowohl wie dem ernsten Genießer wichtig ist, nämlich um Gehalt und Form der Werke der Tonkunst. Von der Sprache der einzelnen Urklänge angefangen bis zum erhabenen Drama der echten Symphonie. Um jeden Zweig der Musikwissenschaft also, und um jede Einstellung auf den jeweils vorgenommenen Meister der Töne, seine Zeit usw.

Und das alles in einer Volks-Hochschule?! Jawohl; es geht. Einmal, weil man ja nur Menschen vor sich hat, die Liebe und ehrliches Wollen zu unserer Kunst mit in die Lehrstunde bringen (um etwaige andere, die darunter sein könnten, braucht man sich nicht zu kümmern; desto eher gehen sie wieder. Daraus geht auch klar hervor, daß ich mir die Volkshochschule nicht als Massenschule oder Schule für die Masse des Volkes denke, etwa in Anlehnung an die Volksschule; ebensowenig bin ich aber der Meinung, daß nur Hochschullehrer an ihr wirken könnten). Zum andern geht es, weil hier nicht nur die Möglichkeit, sondern geradezu der Zwang vorhanden ist, einmal das ganze „schwere Rüstzeug der Wissenschaft" in der Form, der Darstellung, der Sprache zu Hause zu lassen und, sofern man es überhaupt noch wirklich kann, zu Deutschen in lebendigem, klarem, unverfälschtem Deutsch von der deutschesten aller Künste zu reden. Deutsche Musik und deutsche Sprache sind urverwandt; sie gehören also auch in jedem sich wirklich deutsch nennenden Vortrage über Musik naturnotwendig zusammen. Sind sie aber erst beisammen, dann kann der Vortragende nicht mehr fehlwirken; denn dann wird er seine Worte derart aus dem lebendigen Geiste der Musik wie aus dem ebenso lebendig nach Befruchtung verlangenden Gefühle seiner Zuhörer heraus gestalten, daß er verstanden werden muß: volkstümlich im edelsten Sinne des Ausdruckes. Das aber brauchen wir, heute mehr als je. Das aber ist auch nicht allzuhäufig beieinander, und darin mag wohl auch ein Grund dafür zu suchen sein, daß musikwissenschaftliche Lehrgänge bisheran nicht sehr „zogen", bei den „Laien" wenigstens nicht, und daß man von der Seite der Berufenen her nicht allgemein auf die Vertretung des Faches „Musik" an den Volkshochschulen hingewirkt hat: man empfand oder wußte, daß man sich

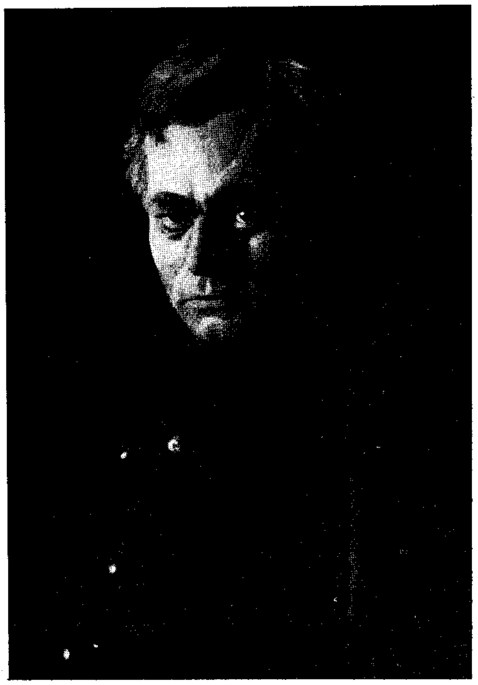
allzuoft gegenseitig nicht recht verstand. Wobei das mangelnde „Gefühl" der Hörer aber durchaus nicht in dem Maße zum Einander-nichtverstehen beitrug, wie die Art und Weise, die Fremdheit der Darstellung und Vermittlung durch den Lehrer.

Ist die Musik denn aber auch wirklich berufen, erziehlich zu wirken und aus diesem Grunde ein Schullehrfach zu sein? Nach dem in deutschen Landen überall eingeführten Schulgesange zu urteilen, ohne weiteres. Beim Liede spricht, ebenso wie bei seiner Anwendung in den Singspielen kleineren oder größeren Ausmaßes, leichteren oder schwereren Gehaltes, das Wort, die Dichtung ihr gewichtig Teil mit. Wenn wir von „Musik" reden, denken wir Heutigen aber in erster Linie an wortelose Tonkunst. Kann nun auch die erziehen? Und wie?

Da haben wir wohl davon auszugehen, daß den echten Kunstwerken jeder Art jegliche *Absicht* fehlt. Kunstwerke, denen Erziehungs*absichten* innewohnen, sind nicht rein, nicht vollkommen. Denn ihnen *muß* notwendig der schöpferische, dichterische Gehalt des wahren Kunstwerkes fehlen bezw. muß er bei ihnen erst in zweiter oder dritter Reihe in Betracht kommen.

Mit dem Worte vom dichterischen Gehalte des Kunstwerkes ist in bezug auf dessen erziehliche Wirkung eigentlich schon alles gesagt: solcher Gehalt *übt* eben einfach seine Wirkung auf den Empfänglichen — zur lebendigen Empfänglichkeit Gebildeten — aus, beeinflußt ihn, schafft Beziehungen zwischen ihm und dem Schöpfer des Kunstwerkes und *ver*schafft dem Genießenden und Nachschaffenden so den idealen Umgang mit den Meistern der Kunst, in unserem Falle der Tonkunst, läßt ihn mit diesen leben, d. h. denken, fühlen, wollen und handeln. — Für deutsche Volkshochschulen wird es sich dabei zunächst um deutsche Meister und deren Gemütswelt handeln. Zu ihrer Tiefe, Höhe und Weite weitere Kreise des Volkes, als das bisher möglich war, heran und in sie hinein zu führen, dürfte daher die letzte, bestimmteste und erfolgverheißendste Aufgabe der Lehrer der Musik an der wahren deutschen Volkshochschule sein.

Friedrich Brodersen.



Friedrich Brodersen.
Phot. Jos. Paul Böhm, München.

Genies der Bühne sind so selten wie Genies überhaupt. Jedes große Theater hat unter der Schar seiner Darsteller Sänger und Sängerinnen, die die traditionellen Typen entweder vollkommen verkörpern oder deren Verwirklichung sich annähern. Diese „traditionellen" Typen, die in früheren Zeiten mehr aus der Kunstübung romanischer Länder hervorsprossen, sind der „große" Tenor, die Primadonna, die Koloratur-Diva und der schön singende, eitel-selbstgefällige Bariton. Sind die Stars, die internationalistischen Künstler, die Attraktionen, die sich vor dem Kriege mit besonderer Vorliebe auf der größten Bühne Amerikas zusammenfanden, um dort die „Star"-Oper zu bilden. Es war eine Zusammenraffung der schönsten, betörendsten Stimmen aus aller Welt, ein buntes Gemisch aller möglichen Individualitäten, Gesangs- und Darstellungsstile. Die Geltendmachung einer einheitlich geistig und innerlich befestigten Kunst, ein Ensemble, das vor allem dem Kunstwerk, nicht dem goldenen Kalb kunstfremder und kunstunverständiger Krösusse zu dienen innerlich bereit war, ward zur Unmöglichkeit. Die Verlockung von Geld und Ruhm mußte in nicht wenigen Fällen zu übermäßigem Personenkult, zu oberflächlicher, äußerlicher Kunstübung führen. Das Wagnerische Musikdrama und vorher schon vor allem die grunddeutschen Opern Carl Maria von Webers konnten im Tiefsten nur von germanischen Künstlern erfaßt werden und setzten die gefallsüchtigen, blendenden, internationalistischen Stars der „großen" Oper matt. Eine neue Sänger-Generation mußte heraufkommen, um die Gestalten des modernen deutschen Musikdramas mit einer individualistischen, psychologisch vertieften Kunst zu erfüllen. In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schon waren insbesondere der Tragödie große und echte Künstler erstanden; ergreifende und hinreißende Menschengestalter. Heute, wo dem Starwesen die Ereignisse der Zeit abhold sind, besinnt man sich wieder mehr und mehr auf die Kriteria einer wahren, echten Kunst, auf eine Kunst, bei der die Virtuosität nicht den Mantel für die innere Hohlheit bilden darf. Der Typus des künstlerisch vollkommenen Bühnensängers wird nur durch die Synthese aus gesanglicher und schauspielerischer Begabung ermöglicht. Breitspurige Bühnenpathetik stolzer Bühnenhelden und dunkler, augenrollender Theater-Bösewichter, traditionelle und konventionelle Diva-Allüren vom Publikum verwöhnter und gehätschelter Sängerinnen ergeben keinen tauglichen menschendarstellerischen Stil. Sie ergeben einen Stil, ein Darstellungsschema, das von Individualistik und Realistik gleich weit entfernt ist. Wirkliche schauspielerische Begabung kann sich auch in der kleinsten Rolle offenbaren. — Für jeden Theater- und Opernleiter sind vielseitig verwendbare, zuverlässige, schauspielerisch begabte Sänger die wertvollste Stütze des Ensembles. Für den auf eine sorgfältige, künstlerisch ernste Pflege des Spielplans bedachten Opernleiter sind diese Künstler die wertvollsten Helfer. Wertvollere als es manche der eigentlichen, launenvollen, mitunter im Absagen großen „Sterne" sind, an denen freilich die „Kasse" ein besonderes Interesse nimmt....

Kammersänger Friedrich *Brodersen* vom Münchner Nationaltheater, gehört in die Kategorie der vielseitig verwendbaren, zuverlässigen, fleißigen und schauspielerisch fähigen Künstler. Kein nur eleganter, unpersönlicher, bloß schön singender, konventionell agierender Bariton, nicht der bei einem gewissen Theaterpublikum besonders beliebte Typus des Baritons. Aber ein Künstler, der nur das eine Ziel kennt: in Ehrfurcht und äußerster Hingebung der Kunst zu dienen. Brodersen mußte, bevor er zum Theater kam, zuerst durch einen anderen Beruf hindurch. Geboren in einem kleinen württembergischen Ort, aus einer Familie stammend, in der fleißig musiziert und gesungen wurde, besuchte und absolvierte Brodersen das Polytechnikum in Stuttgart. Eine praktische Tätigkeit als Architekt schloß sich daran. Während seines Studiums am Polytechnikum nahm Brodersen Unterricht bei Heinrich Bertram, dem langjährigen lyrischen Spielbariton der Stuttgarter Oper und Vater des „Bayreuthers" Theodor Bertram. Auf Veranlassung eines Freundes sang Brodersen dem damals in Stuttgart wirkenden Hofkapellmeister Hugo Reichenberger vor, der ihm den Rat erteilte, sich der Bühnenlaufbahn zu widmen. Nun studierte er intensiv bei Heinrich Bertram Gesang weiter, und sang nach drei Jahren an der Stuttgarter Oper zur Probe. Das erste Engagement (1900) brachte Brodersen an das Stadttheater in Nürnberg, dem er drei Jahre angehörte. Hier sang er alles, auch Operetten-

partien. Bald nahte die entscheidende Wendung: Ernst von Possart, der Generalintendant des Münchner Hoftheaters, hatte den Sänger in Nürnberg gehört und schloß mit ihm einen fünfjährigen Vertrag. 1902 gastierte er als Heerrufer an der Münchner Hofoper. Im Prinzregententheater sprang er als Kothner ein, wobei er durch seine Maske (die von der üblichen ganz abwich) Aufsehen erregte. Seit 1903 gehört Brodersen ununterbrochen der Münchner Oper an; regelmäßig wirkte er auch bei den Münchner Mozart- und Wagner-Festspielen mit. Auswärtige Gastspiele führten den Künstler nach London (Coventgarden), Wien, Amsterdam, Frankfurt, dem Haag, Zürich, Bern, Basel usw. — Brodersen ist heute das meistbeschäftigte Mitglied der bayerischen Staatsoper; er singt die sämtlichen Partien des Baritonfaches. Zu seinen Lieblingsrollen zählen vor allem Hans Sachs (Wagner) und Falstaff (Verdi).

In einer großen Reihe hier zum ersten Male aufgeführter Werke sang er die Baritonhauptrollen: in Oberst Chabert von Waltershausen, im Corregidor Hugo Wolfs (den Tio Lukas), in den Neugierigen Frauen und in Susannens Geheimnis von Ermanno Wolf-Ferrari, im Tiefland (den Sebastiano), in Madame Butterfly. Den Marcell in Puccinis Bohème sang er mit Caruso. Zu seinen wichtigen Rollen gehören ferner der Dietrich in Pfitzners Armem Heinrich, der Francesco in Schillings' Monna Lisa, der Knecht Rupprecht in Pfitzners Christelflein, der Faninal im Rosenkavalier und der Kunrad in der Feuersnot, der Spielmann in Humperdincks Königskindern, der Amfortas u. v. a. —

Als Darsteller geht Brodersen vor allem auf psychologische Vertiefung einer Rolle aus; er gräbt sich sozusagen in ihre Wesenheit ein, um Menschen und Menschenschicksal zu gestalten, gleichviel, ob er uns ein tragisches oder komisches Gesicht zu zeigen hat. Der psychologische Scharfblick, das entschlossene Suchen, Aufsuchen all der Wesenheiten, die einen ganzen, irgendwie beschaffenen (nur nicht schemen- oder puppenhaften) Menschen ausmachen, diese Aufspürung aller Lichter und Schatten im Bezirk der Seele, mit der Brodersen an eine Rolle herangeht, um sie restlos zu erfassen, hat den Künstler auch zu einem Meister in der besonderen Kunst der Maske gemacht. Seine Masken „sprechen", haben Charakter und sind bereits ein Stück erlebter Gestaltung. — Die Intensität des Ausdrucks, des Erfassens, die den Bühnensänger Brodersen auszeichnet, zeigt sich in besonderen Graden auch in seiner Pflege des Liedes, der er sich von Anfang an mit großer Hingebung widmete. Sie führte ihn zur Verfeinerung von Stil und Technik des Gesanges: er war je länger je mehr bestrebt, den Bühnensänger im Liedergesang völlig zu vergessen. So gelangte er zu einer fast unheimlichen Intensität des seelischen Ausdrucks, der auch beim Zuhörer keine Passivität mehr duldet —, so zwingend ist seine Kunst des Vortrags. Ein Vortrag, der keine Begrenzung kennt, der auch dem feinsten lyrischen Duft, dem zartesten Klange gerecht wird. Nicht zuletzt auch deshalb, weil das Piano und Pianissimo seiner klangvollen Stimme dank einer ausgezeichneten Gesangstechnik von besonderer Schönheit ist; weil seine Stimme biegsam ist und mit Meisterschaft die leiseren Klanggrade verwendet. Er ist keiner von den brüllenden Stimmprotzen, die mit einer lächerlichen Regelmäßigkeit an dem Stile eines Liedes — vorbeisingen. Brodersen ist heute vielleicht einer der allerbesten Interpreten Straußscher Lyrik. Oft verband er sich mit dem Meister zu Liederabenden hier und auswärts. (Richard Straußens Landhaus in Marquartstein ging 1912 in den Besitz Brodersens über.) Mit besonderer Vorliebe gedachte der Künstler der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Auch als Sänger in weltlichen und geistlichen Oratorien hat er die verdiente Anerkennung gefunden. In den letzten Jahren sang Brodersen mit besonderer Liebe die Schubertische Winterreise. Eine Aufgabe, die einen guten Begriff von der seelischen Fülle seines Gesanges, von der Tiefe und Stärke seiner Künstlerschaft gibt.

Richard Würz.

Eine musikalische Stillehre.

Von Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart).

(Schluß.)

Das zweite Bändchen von Waltershausens Arbeit, das Wagners Siegfried-Idyll behandelt, trägt den Untertitel „Die Rückkehr zur Natur". Waltershausen hätte ihn der ganzen Reihe seiner Einzeldarstellungen beigeben können. Veranlassung, gerade dieses Werk Wagners zum Gegenstande einer längeren Untersuchung zu machen, war natürlich nicht der Umstand, daß es immer noch nicht genügend „gewürdigt" ist, sondern der, daß das Idyll die Möglichkeit in sich trägt, „der Ausgangspunkt einer neuen, von dem Niedergang der Romantik befreiten und doch aus den Erfahrungen der Romantik genährten Kunst zu werden".

Zu dem, was Waltershausen über die Idylle als Gattungsbegriff, was er über die Zusammenhänge der Wagnerschen Idylle mit dem Siegfried äußert, habe ich meinerseits keine Zusätze zu machen, wie denn überhaupt unsere weitere Uebersicht über das Werk eine kurze sein kann, nachdem wir wesentliche Grundzüge der künstlerischen Richtung Waltershausens kennen gelernt haben. Gegen seine Bemerkung, weder Schubert oder Schumann noch Brahms hätten die Möglichkeit, die Sonatenform einer neuen Epoche der Phantasie gefügig zu machen verstanden, werden sich allerlei Bedenken äußern lassen, da sie den fabelhaften Reichtum der Phantasie insbesondere in Schuberts Schaffen und die Besonderheiten in den Sonatenwerken der beiden anderen Meister doch stark zu verkennen scheint. Fast ist es mir, als habe Waltershausen hier das formale Element dem Inhalte übergeordnet und unter der Suggestivkraft eines konventionell gewordenen Urteils stehend, das seinige formuliert. Auch da vermag ich nicht, oder doch nur zum Teil, zuzustimmen: Schuberts vorwiegend melodische Begabung habe die Sonate wieder in ein Nebeneinander von liedartigen Eingebungen aufgelöst. Ausschlaggebend war für Schuberts Sondergestaltung der Sonate zunächst neben seinen staunenswert starken Einfällen als Melodiker das, was ihn von Beethoven schied: der Mangel an Ethos in seinem Empfinden, jenes oft sonderbare Abspringen von Beethovenscher Ausdrucks-Energie zu wienerisch spritziger Leichtigkeit der Gedanken, wie es sich vielleicht am krassesten im G dur-Quintett (Op. 161) oder der großen B dur-Sonate für Klavier findet. — Die „bewußte Tonwelt" von Beethoven ausgehen zu lassen, halte ich in jedem Falle nicht für richtig. Hier spielen in Waltershausens Unterbewußtsein Wagnersche Anschauungen eine Rolle, die auch anderswo schon eine gewisse Konfusion angerichtet haben. Doch sollen uns einzelne Punkte, über die die Ansichten auseinandergehen, nicht von dem Grundgedanken der Schrift abziehen. Diesen aber möchte man wohl so fassen können: gegen die Hypertrophie unserer modernen Musik in Bausch und Bogen ist die bewußte, klingende Einfachheit Wagners im Siegfried-Idyll auszuspielen, gegen die in manchem Grundzuge verkehrte Instrumentation die prinzipielle solistische Verwertung der Orchesterinstrumente, gegen die Scheinpolyphonie die tatsächliche Mehrstimmigkeit, d. h. die Verwendung individuell belebter Linien, gegen die Formlosigkeit der Lisztschen symphonischen Dichtung die formale Geschlossenheit des Siegfried-Idylls. Dies Werk ist in der Erkenntnis gereift, daß die Form nichts Gefälliges und Vergängliches, sondern ein ewiges Ausdrucksmittel der menschlichen Seele ist. Aber jeder künstlerische und wertvolle Stoff trägt die Besonderheit dieser formalen Verwendung in sich, d. h. die Form hat sich den individuellen Bedingungen des Stoffes anzupassen. Wie dies und in welchem Maße dies auch geschehe: die formalen Grundnotwendigkeiten, Symmetrie, Kontrast, linearer Aufbau und der organische Geist, der ein Werk im Innersten zusammenhält — sie müssen im Kunstwerke der Musik bestehen bleiben. Waltershausens Satz: „Die Möglichkeit einer Formgebung auf ganz neuer Basis oder die Beseitigung der Form überhaupt, hieße die Behauptung aufstellen, daß die Seele in einen andern Leib wandern oder sich vom Leibe befreien kann", unterschreibe ich in seiner zweiten Prämisse unbedingt und in der ersten wenigstens so lange, bis uns nicht ein Meister mit ganz

neuen Gedanken auch eine neue Form beschert hat. Auf alle Fälle kann der Satz aber nicht nachdrücklich genug in die Köpfe der heranwachsenden Komponisten-Generation hineingehämmert werden. Für den, der freilich dem abgedroschenen Lockrufe von der unbedingten Freiheit der Kunst immer wieder erliegt und, seine künstlerische Potenz verkennend, sich aus Wünschen und Wähnen eine glanzvolle Künstlerlaufbahn zusammenträumt, — für ihn ist der Satz ungeschrieben. Waltershausens geistvolle und eindringliche Bemerkungen über das Siegfried-Idyll gipfeln darin, daß er in ihm das große Lehrbuch künstlerischer Oekonomie sieht.

Ich bedaure, mit Rücksicht auf den knappen Raum Waltershausens Ausführungen über die Form (die gekürzte Reprise insbesondere), die Harmonik, die Entwicklung der Instrumentation nicht im einzelnen folgen zu können. Mag der Leser da und dort zum Widerspruche gereizt werden (so scheint mir der Verfasser eines grundsätzlich zu verkennen: der besondere Stoff, das Ethos einer Musik bedingt auch die besondere Instrumentierungsweise. Etwa Brahms' Orchestrierung an der Liszts oder Wagners messen zu wollen, halte ich für grundsätzlich falsch) — niemand wird den gewaltigen Ernst von Waltershausens Ausführungen, des Resultates eines in der Tat tiefen Wissens, ehrlicher Kunstbegeisterung und großer Lehrfähigkeit verkennen dürfen.

Zum dritten Bändchen der Reihe, das Webers Freischütz behandelt, bemerke ich nur kurz, daß die Einleitung eine geschickte geschichtsphilosophische Erörterung des Wesens der Romantik ist. Nach einem raschen Blicke auf Webers Entwicklungsgang wendet Waltershausen sich der Kindschen Dichtung zu (deren Quelle, Appels Gespensterbuch, übrigens trotz Reclam immer noch herzlich wenig bekannt ist, trotzdem sie es, wie schon Ambros nachdrücklichst betont hat, sehr verdiente). Waltershausen unterschätzt die Arbeit von Webers Genossen, wie er die Schikaneders etwas überschätzt hat. Beweis ist auch hier die bis heute unverminderte Zugkraft des Werkes, an der die Dichtung, mag sie gleich in weltenfernem Abstande von der genialen Musik stehen, durch ihren geschickten Aufbau und die Mischung von Menschlichem und Dämonischem ihren redlichen Anteil hat. Die Schwächen der Dichtung liegen klar zutage, vor ihren Vorzügen aber sollte sich niemand verschließen. Ganz Ausgezeichnetes weiß Waltershausen aber über die Partitur Webers und ihre historische Bedeutung, über die Keimzellen späterer Entwicklung, die das Singspiel bietet, zu sagen, und höchst beachtenswert sind auch seine von ebensoviel Verständnis wie Liebe für das ewig junge Werk zeugenden Regiebemerkungen. Mögen sie und die eifrige, gewissenhafte und zielsichere Arbeit des Münchener Meisters überhaupt da Beachtung finden, wo noch ehrlicher Sinn für das deutsche Kulturgut rege ist.

Verse für Musik.

Wechsel.

Ein Vöglein singt im Sonntagskleid:
Aus Leid wird Lust, aus Lust wird Leid,
Du kannst es nimmer ändern!
Wer heute noch im Trauerflor,
Holt morgen aus der Truh' hervor
Den Hut mit bunten Bändern. —

Auch in des Herzens tiefstem Schrein
Wohnt noch ein Fünkchen Sonnenschein,
Das tröstet dich in Schmerzen;
Sieht alles schwarz und dunkel aus,
Geduld, es bringt dir Licht ins Haus,
Entflammt der Freude Kerzen.

Und wie im Traum greift deine Hand
Nach allem, was dir eben Tand,
Dem Hut mit bunten Bändern!
Drum Herz, sei immer sturmgefeit:
Aus Leid wird Lust, aus Lust wird Leid,
Du wirst es nimmer ändern! —

Walter Kaehler (Berlin).

Gedanken über Gartenkonzerte.

Von Bruno Leipold (Schmalkalden).

In den letzten Wochen leitete ich einige Instrumental-Gartenkonzerte und wurde dadurch aufs neue angeregt und bestärkt zur längst geplanten Auslassung meiner persönlichen Ansichten über derartige Unternehmungen. Liest man Programme der üblichen Gartenkonzerte, so könnte man auf den Gedanken kommen, als sei das Verlangen nach guter, bildender und fördernder Musik nur für den Winter vorhanden, während der „Musikhunger" unseres Publikums im Sommer nur durch ein Konglomerat von Märschen, Potpourris, Fantasien, Tänzen, Posaunen-, Xylophon- und besonders Pistonsoli zu stillen sei. Und dazu bietet man den Hörern, die doch in kleineren und mittleren Städten auch das Winter-Konzertpublikum bilden, solchen Mischmasch lediglich mit „Pauken und Trompeten". Eine Streichmusik im Garten kann man suchen wie eine Stecknadel. Dabei gibt es in unserer reichen Musikliteratur eine große Reihe herrlicher Sachen, die sich auch zum Vortrag im Freien, im Garten, eignen. Ich wüßte z. B. nicht, warum nicht eine der frühlingsschwangeren blütenduftenden Symphonien Haydns auch im Garten wirken sollte. Besser jedenfalls als ein mit allem Tsching-tara ausge—schmücktes Potpourri. Ja, wenn wenigstens alle diese Potpourris künstlerische Gebilde wären, Gebilde, die nicht Bruchstücke, halbe Melodien und gräßliche Modulationen bringen, sondern Buketts mit ganzen Ausschnitten aus den betreffenden Opern, kunstverständig aneinandergereihten Opernteilen. Ich kann mir denken — und es wäre dies eine schöne und dankbare Aufgabe für wirkliche Künstler —, daß eine stilreine Zusammenstellung von z. B. Studentenliedern, Waldliedern, besonders aber Volksliedern zu einer geradezu idealen Lösung der „Potpourri"frage führen könnte. Brächte zu solchen letzterer Art das Programm noch die Texte der Lieder, so würde eine solche Darbietung dem schönen deutschen Volksliede auf leichte und eindringliche Art zum Leben und zu Ehren verhelfen. Und Märsche? Warum nicht, wenn sie künstlerisch unanfechtbar sind und nicht lediglich danach geizen, „schneidig" zu sein! Welch schöne Perlen ließen sich da aus unserer Opernliteratur aufführen! Leider dienen die Gartenkonzerte, wie sie sich bisher gestalten, nicht oder nur sehr wenig der „Kunst", sondern in erster Linie dem Wirt und dem Sinnenkitzel des Gartenpublikums, der Unterhaltung und — Gott sei's geklagt — dem Poussierbummel promenierender Ehepräparenden. In erster Linie der Forderungen sollte doch die künstlerische Ausführung der einzelnen Piecen stehen, nicht aber einem möglichst weitgehenden Entgegenkommen oft sehr anfechtbarer Wünsche der Konzertbesucher huldigen. Gerade die Gartenkonzerte, in denen das „Volk" versammelt zu sein pflegt, sollten berufen sein, wahre, echte Kunst dem Volk zu vermitteln, solche Kunst, die für sich wirkt und nicht erst durch „feenhafte" Beleuchtung usw. interessant und pikant gemacht werden muß. Natürlich sollen dann solche Konzerte trotz alles Kunststrebens volkstümlichen Charakter tragen. Dazu gehören in erster Linie stilreine Programme. So trug mein vorletztes Programm den Titel: „Opern-Abend", das letzte die Ueberschrift: „Klassiker-Romantiker". Unsere Größten, nicht zuletzt Beethoven, schrieben auch für Blasmusik herrliche Stücke (Kammermusik, Sextette, Oktette usw.). Dazu käme die reiche Auswahl klassischer Kompositionen für kleines Orchester, auch Kombinationen von Chor- und Instrumentalmusik würde dazu beitragen, die Sommerkonzerte abwechslungsreich und wertvoll zu gestalten. Kurzum, hier liegt noch viel im argen und hier ist noch ein unbeackertes Feld für sinnige Köpfe, die bestrebt sind, dem Volk — auch im Sommer — nur vom Besten das Beste zu bringen! — Man wandle!!

Nachschrift der Schr. Die Ausführungen sind an sich sehr beachtenswert. Ob sie aber in den maßgebenden (das Wort hat hier wirklich einen Doppelsinn) Kreisen werden beachtet werden, ist uns sehr zweifelhaft.

Musikbriefe

Augsburg. Auch Augsburg hatte unter der politischen Lage zu leiden, so daß manche Veranstaltungen abgesagt werden mußten. In den geplanten Symphoniekonzerten des städtischen Orchesters hörten wir unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Joseph Bach im ersten Mahlers Fünfte und Straußens Till Eulenspiegel, der zweite Abend brachte Werke von Wagner und Liszts Es dur-Konzert (von Prof. E. Bach, München, gespielt). Orchesterkonzerte hatten wir außerdem nur noch zwei des Oratorienvereins, der unter seinem neuen Dirigenten Karl v. Pidoll Beethovens Egmont-Ouvertüre, IV. Symphonie und Chorfantasie mit Klavier und Bachs Matthäus-Passion mit bekannten Münchener Solisten aufführte. Die wenigen Konzerte hiesiger Künstler kamen bis auf die Kammerkonzerte der Musikschule nicht über Durchschnittsleistungen hinaus, so auch die vom Metropoltheater mit eigenen Operettenkräften (!) und einem Streichquartett veranstalteten musikalisch-literarischen Morgenaufführungen, die an 24 Sonntagen einen Ueberblick über das Schaffen unserer deutschen Meister von Bach bis Strauß geben sollten. Das Publikum bekundete hierfür allerdings wenig Interesse, vielleicht entschließt sich das Stadttheater, diese Idee mit ersten Kräften erfolgreicher auszubauen. Im übrigen wurde das Feld von namhaften Münchener Künstlern behauptet (Marie Ivogün, Philippine Landshoff, Gretl Stückgold, Paul Bender, Emil Schipper, Mich. Raucheisen, Bruno Walter),

die im Verein mit Armella Bauer, Duci v. Kerékjarto, Andr. Weißgerber (Violine), Leschetizky, Elly Ney, Jos. Pembaur (Klavier) und dem Leipziger Gewandhausquartett die Meisterkonzerte der Konzertdirektion Gebrath ausführten. Das Stadttheater eröffnete mit Beethovens Fidelio und schloß mit einer leider nur einmaligen Aufführung der Meistersinger. Im übrigen wurde der Spielplan von althergebrachten Repertoirestücken beherrscht, in deren musikalische Leitung sich die Herren Kapellmeister Bach und Putein teilten. Beachtenswert waren vor allem Wagners Fliegender Holländer, Tannhäuser, Siegfried, Walküre, Lohengrin und Tristan, Mozarts Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Don Juan, Humperdincks Königskinder, Pfitzners Christelflein und Secles' Schahrazade. Leider mußten des öfteren auswärtige Künstler herangezogen werden, wogegen unsere einheimischen Kräfte naturgemäß abfallen mußten. Von letzteren nenne ich die Damen Delius, Neff und Scheyer, die Herren Ditter, Kremer, Leubner und ter Meer. Da die Stadt sich nicht entschließen konnte, das Theater in eigene Verwaltung zu übernehmen, dürften die Mängel, welche ohne Lösung der materiellen Frage eben nicht zu beheben sind, mustergültige Aufführungen auch für die Zukunft ausschließen. Im Juni hatten wir dann noch den ersten Kammermusikabend des Tonkünstlervereins, die Prüfungskonzerte der städtischen Musikschule und das übliche Schlußkonzert der Singschule, deren Erfolge bewundernswert sind: 1100 Kinderstimmen so singen zu hören, wirkt erhebend.

W i l h e l m L e i c h n e r.

*

Döbeln. Mit besonderer Freude konstatiert der Musikfreund den auffallenden Aufstieg des Musiklebens unserer Stadt im letzten Jahre. Der nach dem Kriege wieder neu ins Leben gerufene Musikverein für Döbeln ist im vorigen Winterhalbjahre erfolgreich bemüht gewesen, unter dem Vorsitz des Herrn Bankvorstands Niedermeyer bei unseren großen Verlusten an Kulturgütern aller Art soweit als möglich einen Ausgleich auf einem Kunstgebiete zu schaffen, welches eine Großmacht von gewaltiger Bedeutung ist. Jeder der sechs Konzertabende brachte Eigenartiges und Bedeutendes. Bot uns das erste Konzert mit dem Döbelner Chorgesangverein unter Kochs Leitung die Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt“ mit den ausgezeichneten Solisten Schädrich, Steche-Schütz, Dr. Roth und Dr. Bruck, so führte uns das Striegler-Quartett (Dresden) am zweiten Abend das Geistertrio von Beethoven, sowie Regers Suite Op. 93 und Brahms' H dur-Trio in vollendeter Künstlerschaft vor, während das Programm des dritten Abends ausschließlich von einheimischen Künstlern bestritten wurde, die Mozarts Es dur-Quartett und Rubinsteins Trio Op. 52 darboten, wozu die Konzertsängerin Heckel-Mannhoff mit Liedern von Brahms und Wolf erfreute. Das vierte Konzert brachte unter der Leitung von Stadtmusikdirektor Hachenberger Beethovens Symphonie Eroica und Mendelssohns Violinkonzert, das von Konzertmeister Schramm entzückend gespielt wurde. Der fünfte Abend machte bekannt mit der erhebenden F dur-Symphonie von Brahms und Volkmanns Serenade für Streichorchester. Innigen Genuß bot zwischen den Orchesterstücken die Dresdener Kammersängerin Elisa Stünzner, die Lieder von Strauß, Reger und Wolf mit tiefwirkender künstlerischer Vollendung sang und ausgezeichnet von Organist Störzner am Flügel begleitet wurde. Auf besonderer künstlerischer Höhe stand der letzte Abend mit Beethovens Quintett Op. 16, L. Thuilles B dur-Sextett und Mozarts D dur-Flötenkonzert, gespielt mit reifer Meisterschaft von der Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente vom Gewandhausorchester in Leipzig. — Besonderer Erwähnung bedürfen noch die von Organist Störzner wieder neu aufgenommenen, regelmäßig wiederkehrenden wertvollen Volkskirchenkonzerte mit einheitlichen Vortragsfolgen, in denen gegen geringes Eintrittsgeld besonders alte und neue Kirchenmusik geboten wird. Bedeutende künstlerische Kräfte stellen sich unentgeltlich in den Dienst der guten, volkserzieherischen Sache, wobei vor allem Organist Störzner in Begleitung, sowie in besonderen Orgelvorträgen und in Leitung seines Kirchenchores den Löwenanteil der Abende bestreitet. — Möge auch im kommenden Konzertwinter Döbelns Musikleben unter dem Wahlspruch segeln: „Immer höher hinauf!“

P. S.

*

Karlsruhe. Dem neuen Intendanten des Badischen Landestheaters, Herrn Fuchs, muß nach Ablauf seines ersten Amtsjahres bezeugt werden, daß er sich bemüht hat, die ihm anvertraute Bühne in dem Geiste weiterzuleiten, durch den sie ihre Bedeutung als Kunstinstitut gewonnen hat. Auch die zweite Hälfte des verflossenen Spieljahres ließ die Zielrichtung erkennen: neben den gangbaren Wegen, wie sie die Masse für ihr Bedürfnis des Tages zu gehen wünscht, abseitige Pfade einzuschlagen, die in noch unbekannte künstlerische Fernen führen. Sowohl in der Oper wie im Schauspiel. Ich denke dabei an Noeltes François Villon, über den seinerzeit hier ausführlich berichtet wurde. Ich möchte hieran die Bemerkung knüpfen, daß die Karlsruher Bühne trotz Kriegs- und sonstigen Nöten in den letzten Jahren für die Neuschöpfungen zeitgenössischer Musikdramatiker eingetreten ist wie kaum eine andere deutsche Bühne. Interessant und lehrreich zugleich war, daß man gleichsam als Gegenpol zu den Modernen in Karlsruhe auch einem Vertreter einer längst entschwundenen Kunstepoche das Wort gegeben hat, indem man die historisch-romantische Oper Der Schmied von Ruhla des schon 1895 verstorbenen Mainzer Theaterkapellmeisters Friedrich Lux als Novität herausbrachte. Werke dieser Art, in denen sich der musikalische Inhalt nach dem sattsam bekannten Schema der zu Grabe getragenen romantischen Oper (Gebet, Heimat-, Jäger-, Soldaten-, Trinklieder) in volkstümlich gesetzten Chören und korrekt gebauten Arien abwandelt, können uns Heutige nur noch dann fesseln, wenn in ihnen eine so reiche und reine Ursprungsquelle von Melodien fließt, wie dies in Kreutzers Nachtlager der Fall ist. Zum erstenmal in einer der Bedeutung des Werkes entsprechenden Fassung erschien auf der Bühne des Landestheaters Straußens „Salome“. Frau Fracema-Brügelmann gab die Titelrolle. Es war alle Fibern straffendes, blut- und gluterfülltes Leben, mit dem die hochintelligente Künstlerin diese unter dem Zwang ihrer Triebgelüste leidende und handelnde Gestalt ausstattete. Mit dem Ring und dem Tristan schloß das Spieljahr würdig ab. Es fehlte nicht an starken dramatischen Wirkungen, die von diesen von Kapellmeister Lorentz mit Hingebung geleiteten Werken ausgingen und die nicht zuletzt durch die Mitwirkung von Frau Lorentz-Höllischer als Gast hervorgerufen wurden. Dank ihres aus der Vollkraft reifster Weiblichkeit strömenden Gesangs, der aus einem der ausgiebigsten, künstlerisch jedoch beherrschten Organe quillt, sowie dank ihrer günstigen äußeren Erscheinung trugen ihre Walküre, Brünnhilde, Isolde die Züge imposanter Größe dieser von ihr verkörperten heldischen Frauen. Empfindliche, zunächst nicht zu ersetzende Verluste trifft unser Opernensemble durch den Weggang des Frl. Friedrich und der Herren Seydel und Ziegler. Auch Hans Norden, der bisherige Spiritus rector der seit dem Krieg auch bei uns üppig ins Kraut geschossenen Operette, hat sich verabschiedet. Da es nun doch einmal in unserer Zeit ohne Operette nicht mehr geht, soll man im Interesse einer Geschmacksverfeinerung des großen Publikums mit größter Sorgfalt bei der Wahl der Stücke verfahren und sie in möglichst künstlerischer Vollendung darzubieten trachten. Gewähr dafür, daß dies geschieht, besteht, wenn man die Regie in die Hände eines so universell gebildeten Künstlers gibt, wie wir ihn in Hans Bussard besitzen. Die bis in die heißen Sommertage sich verlängernde Konzertsaison bescherte uns durch die Darbietungen des Rosé-, Klingler- und Busch-Quartetts, sowie durch die Klaviervorträge Pauers, Hoehns und Friedbergs manche Stunde reinen Kunstgenusses. Daß man bei dieser Gelegenheit oftmals gehörte Werke von Chopin, wie die h moll-Sonate und die f moll-Fantasie, kurz hintereinander zweimal zu hören bekam, zeigte wieder, wie sehr sich unsere tonangebenden Klavierspieler von dem „dankbaren“, aber ach so eng begrenzten Programm leiten lassen. Als Neues erschien es somit, als Elisabeth Moritz, die markanteste Künstlerpersönlichkeit unter den zahlreichen einheimischen jüngeren Pianisten, einen Abend mit Mozartscher Klaviermusik gab. Der große Erfolg, den sie damit erzielte, ist nicht nur auf Rechnung ihrer feingeschliffenen Technik, sondern auch auf das bei ihrer hochentwickelten Musikalität selbstverständliche Stilgefühl zu setzen. Verdienstlich ist es von Cortolezis, daß er uns Bruckner näher bringt. Zu der Fünften Symphonie am Anfang des vergangenen Konzertjahres hat er neuerdings auch die Sechste mit der seltenen Klangpracht, wie sie unser ausgezeichnetes Orchester entfaltet, dargeboten. Am gleichen Abend gelangte das schöne, infolge seiner symphonischen Struktur reich- und reizvoll gestaltete Violoncellokonzert von Dworschak durch den Solocellisten des Landestheaterorchesters, P. Trautvetter, zu eindrucksvoller Erstaufführung. Als weitere Novität stand Albert Noeltes Gesangsszene „Vor einem Bilde“ auf dem Programm. Es ist erstaunlich, wie tief sich der Komponist von dem als Kunstwerk keineswegs hoch zu bewertenden Gedicht des Paul Althof (wohl ein Deckname!) inspirieren ließ, wie er kraft seines starken musikalischen Nachempfindens durch reiche und leuchtende Farben des auf ungezwungener Polyphonie sich aufbauenden Stückes einen Stimmungsgehalt zu erzielen weiß, der, wenn er auch nicht durchweg in der gleichen Intensität sich behauptet, doch das Interesse des Hörers bis zum Schlusse wachhielt. Die über dem symphonischen Gebilde schwebende Gesangskantilene kam durch die hervorragende Ausdruckskunst Hedy Fracema-Brügelmanns zur vollen Geltung. In einem Schwedischen Konzert brachte Herr Seeber van der Floe aus Kopenhagen, ein Dirigent mit rhythmisch straffer Stabführung, mit dem verstärkten Landestheaterorchester und unter Mitwirkung von Kammersänger van Gorkom und Konzertmeister Peischer nur Kompositionen von W. Peterson-Berger zur Aufführung. Im Verhältnis zu der Bedeutung des Gedankenmaterials der dargebotenen Werke (Südlandfahrt, Symphonie Nr. 2, Ballade für Bariton und Romanze für Violine) erschien manches zu weitschweifig und klangschwelgerisch und wirkte ermüdend, doch wurde man auch wieder durch leidenschaftliche Züge und aparte Stimmungen gefesselt. Der Geist echter Musizier-



Komponist Georg Jokl (Wien).

freudigkeit lebt in dem noch nicht lange neugebildeten Landessymphonieorchester für Pfalz und Saarland, das von seinem Dirigenten Ludwig Rüth schon zu einer hohen Stufe der Leistungsfähigkeit hinaufgeführt worden ist. Von den in seinem Konzert hier gespielten Werken interessierten am meisten die uns vorher unbekannt gewesenen Kaleidoskop-Variationen Hch. Norens, eine Komposition, in der moderne Orchestertechnik Triumphe feiert. Die fortreißende Interpretation dieser Variationen und der sie krönenden Doppelfuge siegte beim Publikum über die Hemmungen, die ihm das Neuartige der Tonsprache bereiteten. Volkskonzerte veranstalteten die Orchester des Landestheaters und des Instrumentalvereins. Jene wurden von Kapellmeister Lorentz, diese von Musikdirektor Munz geleitet. Diese Konzerte zu billigen Preisen erfreuen sich guten Zuspruchs, was von den anderen Orchesterkonzerten, trotzdem sie höhere künstlerische Werte boten, nicht gesagt werden kann. Der Bach-Verein hat sich seit der österlichen Passionsaufführung zu keiner Tat mehr aufgeschwungen; dagegen hat der Motettenchor unter dem unermüdlichen Dr. Poppen in einer vierten Abendmusik aus der nachösterlichen Zeit drei Bachsche Kantaten aufgeführt und in einem Sommerkonzert in das Programm u. a. auch weltliche Vokalmusik alter Meister aufgenommen. Einen einzigartigen Genuß hinsichtlich solcher Musik haben wir dem Kaufmännischen Verein zu verdanken, der die Frankfurter Madrigalvereinigung einlud, ein Konzert zu geben. Was diese aus neun Personen bestehende Vereinigung unter der musikalischen Leitung von Margarete Dessoff an Perlen der italienischen und deutschen Madrigalliteratur darbot, war in der Ausführung schlechthin vollendet. F. Schweikert.

*

Nordhausen a. H. Auch die letzte Spielzeit war reich an musikalischen Gaben. Trotz mancher Hindernisse gelang es dem Städtischen Orchester unter Hans Maier doch, sechs Symphoniekonzerte und ein Sonderkonzert (unter Leitung des jugendlichen, sehr begabten Theaterkapellmeisters Hans Waldemar Steinhardt mit Maier als Solist) zu bringen. In diesen Orchesterkonzerten hörten wir symphonische Werke und Ouvertüren von Beethoven (Leonore Nr. 3), Schubert (C dur Nr. 7), Weber, Liszt, Wagner und Smetana. Besonders dankenswert war eine recht gelungene Aufführung von Tschaikowskys Pathetique und Bruckners Dritter unter Maier. Sogar eine Uraufführung gab es. Herr Schultz-Stegmann aus Quedlinburg führte uns seine 2. Symphonie (in **h** moll) vor. Das melodienfreudige Werk, das ganz in den Bahnen der Romantiker wandelt und im Schlußsatz viel von den Meistersingern gelernt hat, fand trotz etwas sehr dicker Instrumentation eine beifällige Aufnahme. Ein Abend war den alten Meistern gewidmet und brachte Concerti grossi von Corelli (Nr. 8) und Händel (Nr. 12), dazu das Bachsche Doppelviolinkonzert in d moll und das B dur-Violinkonzert von Stamitz. Als Solistin glänzte in meisterlichem Spiel mit feinstem Stilempfinden Frau Jeanne Vogelsang aus Utrecht, im Bach-Konzert hatte Hans Maier die andere Soloviolinе übernommen, der auch in dem erwähnten Sonderkonzert mit Bruchs g moll-Konzert sich viel Beifall erspielte. Sonstige Solisten waren die Pianistin Alice Haßler-Landolt (Berlin), die sich allerdings mit den beiden Klavierkonzerten von Mozart (Nr. 24) und Liszt (Nr. 2) erheblich zuviel zugemutet hatte, und die Altistin Theodore Bandel (Berlin), deren Stimme die Zeit der Blüte beträchtlich hinter sich hat. Der Konzertverein konnte diesmal sein Programm planmäßig abwickeln. Zwar gab es beim ersten Abend, einem Konzert der Geschwister Ella, Luise und Rudolf Gmeiner, etliche Versager, nur die Pianistin Luise Gmeiner stand auf bedeutender Höhe, dafür aber brachten die vier anderen Konzerte volle Treffer. Gleich das zweite, ein Liederabend von Sigrid Hoffmann-Onegin, war zweifellos der Höhepunkt des Konzertwinters, denn die begnadete Sängerin riß mit ihrer Höhenkunst die Zuhörer zu einer Begeisterung hin, wie wir sie hier seit Jahren nicht erlebt haben. In einem Pfitzner-Abend spielte Meister Pfitzner selbst mit Wollgandt (Leipzig) seine Sonate Op. 27 und begleitete einen Kranz seiner schönsten Lieder in unübertrefflicher Weise. Leider blieb die Sängerin Gertrud Meinel (Dresden) den Liedern selbst gar mancherlei schuldig. Sondershäuser Künstler mit Corbach an der Spitze vermittelten uns einen ungetrübten Eindruck von Mozarts g moll-Quintett, Haydns g moll-Quartett und Beethovens C dur-Quintett Op. 29; zuletzt erspielte sich Claudio Arrau im Fluge alle Sympathien. Sehr dankbar wurde eine Bereicherung unseres Musiklebens aufgenommen, die darin bestand, daß Kapellmeister Hans Maier (Violine) und seine Gattin Emmy Maier-Graue drei eigene Kammermusikabende veranstalteten. Ein Beethoven-Abend mit einem geistvollen Vortrag von Dr. Stephani (Eisleben) brachte die Klaviersonate Op. 31 Nr. 2, die beiden Romanzen für Violine Op. 40 und 50, sowie die Kreutzer-Sonate. Im zweiten Konzert wirkte Albert Schilling-Sondershausen (Cello) mit, Beethovens Trio Op. 11 und Tschaikowskys Trio Op. 50 umrahmten Regers Sonate Op. 91 Nr. 5 für Violine allein. Der letzte Abend verzeichnete die Mitwirkung von Albert Fischer (Sondershausen), der Bruckners Trompeterlieder und einige Strauß-Lieder gar prächtig sang, die Sonaten für Klavier und Violine von Brahms' Op. 78 und Richard Strauß' Op. 18 vervollständigten die Vortragsfolge. Auch die Dekovor erschien auf dem Plan, doch war der Zuspruch nicht sehr bedeutend. Olga Band-Agloda verkörperte Wagners Frauengestalten und gab damit mehr als der recht dürftige Vortrag des Herrn Dr. Günther (Berlin) über dasselbe Thema. Für den zweiten Abend war uns Zilchers Volksliederspiel versprochen; da aber der Tenor des Quartetts erkrankt war, wurde es nur ein recht fragwürdiger bunter Liederabend. Mit Löwe-Balladen fand endlich Ernst Rieder (München) viel Anklang. Der Frühsche Gesangverein unter Musikdirektor Lindenhan führte am Bußtag Bachs Johannespassion recht anerkennenswert auf, unter den Solisten ragte der Evangelist Paul Bauers ganz bedeutend hervor. Im Juni wurde dann auch noch Liszts „Heilige Elisabeth" aufgeführt. Als Vertreter sämtlicher Baßpartien stand Albert Fischer einsam auf ragender Höhe, in der sich feinste Charakterisierungskunst mit Adel des stimmlichen Ausdrucks und Tiefe der Empfindung einten. Die Altpartien waren bei Martha Oppermann bestens aufgehoben, während Käthe Neugebauer-Ravoth die Erwartungen, die man angesichts ihres Rufes auf sie gesetzt hatte, leider nicht erfüllte. Von einer Reihe anderer Konzerte sei nur der Besuch des Röthig-Quartetts aus Leipzig erwähnt, dessen Konzert zu einer künstlerischen Erbauungsstunde wurde. — Im Stadttheater herrschte die Operette; allerdings waren gute Kräfte vorhanden, so daß recht ansehnliche Aufführungen auch von Strauß, Millöcker und Zeller herauskamen. Doch hatten die günstigen Erfahrungen, die wir vor zwei Jahren mit einem Gastspiel der Magdeburger Oper gemacht hatten, den Anstoß gegeben, auch in diesem Jahre der eigentlichen Spielzeit noch sechs Opernwochen anzuhängen, denen man mit frohen Erwartungen entgegensah. Aber es gab eine allgemeine schwere Enttäuschung. Die Leitung der Sommeroper war dem früheren Kasseler Oberregisseur Hermann Beyer auf eigene Rechnung übertragen worden. Dieser hatte ein besonderes, meist aus unfertigen Anfängern bestehendes Opernensemble zusammengestellt und brachte nun mit diesen „Kräften", unter denen sich nur sehr wenige routinierte befanden, in den sechs Wochen über ein Dutzend Opern — darunter Fidelio, Freischütz, Holländer, Tannhäuser, Tiefland, Carmen — mit sehr wenigen, oft nur einer Orchesterprobe heraus. Der Kundige kann sich vorstellen, was dabei herauskam. Zu bewundern waren lediglich die beiden Kapellmeister Erich Ochs und besonders der oben erwähnte Steinhardt, deren Geschicklichkeit und Umsicht es gelang, das meist in allen Fugen krachende Gebäude zusammenzuhalten. Die Empörung war daher groß und berechtigt, denn da schon vor Beginn von sechs wöchentlichen Vorstellungen fünf — die sechste war Sonntags! — vollständig ausverkauft waren, so daß das Unternehmen finanziell gesichert war, durfte man erwarten, daß der Unternehmer künstlerisch vollwertige Leistungen bot. In Wirklichkeit war es eine Versündigung am Kunstwerk. Einzelheiten, wie eine Eröffnungsvorstellung des Troubadour ohne Chor, um nur ein Beispiel zu nennen, erspare ich mir, denn es ist schwer, hier keine Satire zu schreiben. Eigentlich verdiente es ja diese Opernspielzeit, daß sie einfach totgeschwiegen würde, wenn es nicht notwendig erschiene, daß ein solches Verfahren, wie es hier beliebt war, einmal niedriger gehängt wird. Dr. Reichel.

*

Zürich. Die Musiktaten von der Jahreswende bis zum Hochsommer harren noch der Erwähnung. Diesmal mag das Theater an der Spitze stehen. Nicht weil es Außergewöhnliches geleistet hätte, sondern weil ich feststellen möchte, daß die zahlenmäßig bewiesene Teilnahmslosigkeit des Publikums daran schuld ist, wenn es mit Neueinstudierungen alter und neuer Meisterwerke bei uns hapert. Während es die Operetten bis zu 50 Aufführungen und mehr, mit mindestens je 3000 Franken Einnahme bringen, die einer Besucherzahl von je 1000 bis 1100 Personen entspricht, erreicht kein einziges, neueinstudiertes Werk älterer oder neuerer Herkunft eine Zahl von nur 800 Besuchern, die dann bei der dritten, vierten, manchmal gar schon bei der zweiten Aufführung unter 200 Besucher herabsinkt! Was Wunder, wenn das Repertoir sich auf die Operette stützt und dauernd im Kreise des Altbewährten dreht. Da nun auch Wagner, scheint es, nicht mehr richtig „zieht", was soll nun werden? Eine entzückende Aufführung der „Neugierigen Frauen" von Wolff-Ferrari hat auch dieses, von Publikum und Presse doch mit Jubel begrüßte Werk dem Repertoire nicht dauernd erhalten können. In dieser Beziehung hat es die „Musikstadt" noch gar nicht „herrlich weit" gebracht! Ob es nun wahr ist, daß der Zürcher mehr in die Konzerte „geht"? Auch dort — außer in den Chorkonzerten — gähnten bedenkliche Lücken. Es gibt Leute, die den Programmen die Schuld geben, andere, die das Uebel in der auswärtigen Konkurrenz zahlloser Solistenkonzerte erblicken (die zum größten Teil selber sehr schlecht besucht sind). Sollen die Programme der Orchesterkonzerte nicht erstarren, so müssen sie aber das zeitgenössische Tonschaffen berücksichtigen; soll das Publikum eine Ahnung davon bekommen, was musikalischerseits um es herum vorgeht, so muß es sich durch eigenes Hören mit den neuen Schöpfungen auseinandersetzen! Daß dies in wenigen Fällen erquicklich ist, sei ohne weiteres zugegeben. Zum Fesselndsten unter den neuen Werken rechne ich die bei uns uraufgeführten „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz" von Braunfels. In diesen Abänderungen des mephistophelischen Flohliedes aus „Fausts Verdammung" scheint mir der musikalische Ausdruck des Höllischen durch die Empfindung des vielleicht bis zum Ekel gesteigerten Abscheus vermehrt. Weit weniger zwingen die symphonischen Variationen Hauseggers zum inneren Mitgehen. Sie nennen sich „Aufklänge" und das alte Kinderliedchen: „Schlaf, Kindchen, schlaf" liegt ihnen zugrunde. Vor unserer Seele soll das Bild des schlummernden Kindes erstehen, „das tausend Hoffnungen in uns aufblühen, aber auch tausend Töne stillen Glückes, geheimnisvollen Ahnens, tiefen Gedenkens aufklingen läßt". Die Botschaft hör' ich wohl — allein, wenn ich mich nicht mit aller Gewalt zu den Vorstellungen des Programmes zwinge, die frostige Musik zwingt mich nicht dazu. Von Mahler hörten wir „Das Lied von der Erde", Bruckner ist lange nicht zu Wort gekommen. Als Gegengewicht gab es wenig Beethoven, viel Mozart in unbekannteren Werken und ein besonders anregendes Konzert, das ganz der Familie Bach gewidmet war. Von den Solisten seien Ilona Durigo, Ferruccio Busoni und Edwin Fischer genannt. Die Reihe der acht Kammermusikaufführungen schloß mit einem Mozartschen Divertimento für zwei Violinen, Viola, Baß und zwei Hörner, für viele eine köstliche Novität. Die „Populären Symphoniekonzerte" brachten Werke ausschließlich schweizerischer Herkunft: zwischen den Symphonien von Suter, Huber (Böcklin), Andreae und Brun die symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum"

von Klose. Bei ihrer -- ich weiß nicht mehr ob Uraufführung — in Heidelberg am deutschen Tonkünstlerfest, sagte ein tief ergriffener junger Musiker: „Da muß man nicht fragen, ob es schön ist, wenn einem die Tränen kugeln“ -- diesen Eindruck habe ich noch heute bei den Orchestersätzen. Diese Töne bedürfen keines nachhinkenden „Dysangelisten“. Doret, Ansermet, Blanchet, ein wenig auch Lauber vertraten die West-Schweiz, W. Wehrli mit seinem Orchesterwerk „Chilbizite“ die jüngste Generation. Wer erwartet, daß Wehrli nun auch in Tönen Dialekt redet, irrt leider. Der Gemischte Chor, wie Symphonie- und Populärkonzerte, unter Andreaes unermüdlicher Leitung stehend, feierte den Karfreitag mit der Matthäus-Passion. Die erfolgreichsten Solistenkonzerte gaben Frau Charles Cahier, die glänzende Altistin, von Costi Behanen trefflich begleitet, und der Geiger Duci de Kerekjarto, dessen programmatische Scherze auf der Violine, Max- und Moritzstreiche usw. eigentlich ein bißchen die ganze n u r illustrierende Programmusik ad absurdum führen und zugleich der technischen Hexerei einen humoristischen Anstrich geben. Ganz anderer Art ist die Kunst Schmid-Lindners, dessen Programme von vornherein das musikalisch Wertvolle betonen. Auch wo seine Auffassung gelegentlich befremdet — sein Mozart mutet zuweilen etwas bachmäßig an —, fühlt man das Tief-Musikalische seiner Gestaltungsart. Die Geigerin Katleen Parlow fesselte durch ihren blendenden Ton. Felicie Mihacsek, die Sopranistin, setzte sich für neue Lieder des Musikverlags Hüni ein, ohne sie durchzusetzen. Mitten im Hochsommer gab es noch einmal einen gefüllten großen Saal und südlich erhitzte Begeisterung durch den wirklich vollendeten Sänger und Stern der letzten „Stagione italiana“ am Stadttheater: Mattia Battistini. Ich hörte unter Maëstro Falconis famoser Leitung die Opern „La Wally“ von Catalani und „La Gioconda“ von Ponchielli (zuletzt mit Battistini den „Barbier“). Beide Werke, stilistisch so sehr verschieden, haben große Schönheiten und auch wieder Stellen, die nur dem romanischen Geschmack genießbar sind. Gleiches läßt sich von der Wiedergabe sagen, in der Vollkommenes mit Unzulänglichem sich mischte. Vom Erhabenen zum Lächerlichen, ja Aergerlichen ist beim singenden Italiener oft nur ein winziger Schritt. Und doch haben sie zum Tragischen das Zeug, wenn nur die leidige Manier nicht wäre! Wie anders wirken diese großen Kinder im Komischen: Wer den Rossinischen Barbier nicht von diesen Italienern sah, kennt ihn nicht. Hier sind die deutschen Aufführungen „Manier“ und die italienischen köstlichste Natur, verbunden mit einer schier verloren geglaubten aufs feinste geschliffenen Gesangskunst.

A n n a R o n e r.

Kunst und Künstler

— In den „Musikbl. des Anbruchs“ (Wien) spricht Max B r o d über M a h l e r und die Wirkung seiner Musik. Wir geben die Ausführungen des hervorragenden Prager Zionisten hier wieder, weil sie von jüdischer Seite die Bestätigung dessen bringen, was von anderen auch schon, wenn auch mit anderen Worten, über gewisse Erscheinungen in Mahlers Musik geäußert worden ist. Brod schreibt: Ich habe jetzt, seit die galizischen Flüchtlinge nach Prag gekommen sind, oft ostjüdischem Gottesdienst beigewohnt — dem schlechthin Erhabensten, was mir je in meinem Leben zu fühlen vergönnt war. Namentlich der von Mystik umrauschten „dritten Mahlzeit“ (schlosch sude) zu Sabbatausgang, die ich mehrmals bei einem chassidischen Rabbi mitten unter seiner Gemeinde einnehmen durfte, kann ich nur mit tiefster Ehrfurcht gedenken. Ununterbrochen erklingen, bald von einzelnen gesummt, bald vom Chore aufgenommen, aus den dunklen Ecken des ganz unbeleuchteten Vorstadtzimmers hervor und längs der ärmlich-würdevollen Tafel von tiefen Männerstimmen und im hellsten Kinderdiskant die heiligen, begeisterten Melodien ... Plötzlich riß es mich zusammen. In einem Moment war es mir, als hätte ich den lange gesuchten Schlüssel zu etwas scheinbar Fernliegendem, aber doch ebenso tief Jüdischem gefunden: zu der Kunst Gustav Mahlers. Und zwar zu einer ganz ausgeprägten Eigentümlichkeit dieser Kunst, die schon mehrfach bemerkt und auch getadelt worden ist: zu Gustav Mahlers merkwürdig oft verwendeten Marschrhythmen. Man hat die besondere Vorliebe des Komponisten für Märsche, die er nahezu in jeder Symphonie breitausladend auftürmt (zum Beispiel im ersten Satz der I., III. und VI., in den Schlußsätzen der II., VI. und VII. Symphonie, im Lied „Revelge“), verschiedenartig gedeutet. Ein liebevoller Biograph (ich glaube Specht) führt diese Vorliebe darauf zurück, daß der Knabe Mahler in Leitmeritz neben einer Kaserne aufwuchs, wo sich ihm die Hornsignale und Militärrhythmen unvergeßlich ins Gemüt eingesenkt hätten. Weniger freundliche Beurteiler sprachen einfach von Banalität und Ideenarmut. Und man konnte und kann noch bei jeder Mahler-Aufführung ein paar Liebhaber „vornehmer“ Musik, die daher ein andermal auf das viel rohere, aber glatte Formtalent Richard Strauß' hineinfallen, die Hände ringen sehen: „O diese Roheit, dieses ewige Bum—tra—tra!“ Noch andere fanden gerade im schrittweisen Viervierteltakt Mahlers das Bemühen, volksliederartig deutsch zu schreiben, also gewollte Assimilation. — Nein! Seit ich chassidische Volkslieder gehört habe, glaube ich, daß Mahler ganz einfach aus demselben unbewußten Urgrund seiner jüdischen Seele so und nicht anders musizieren mußte, aus dem die schönsten chassidischen Lieder, die er wohl niemals gekannt hat, entsprossen sind. Das Seltsame ist nämlich, daß auch diese Lieder einen oft scharf ausgeprägten Marschrhythmus aufweisen, auch dann, wenn der Text die allerhöchsten Dinge, Gott und Ewigkeit, besingt. Auch die „Stufenlieder“ und andere Psalmen werden so vorgetragen. Diese „Märsche“ sind also nichts Unheiliges, Banales, Militärisches, sie scheinen mir vielmehr sehr glücklich die feste, entschlossene, aufrechte Gangart einer gotterfüllten Seele zu symbolisieren. Man sieht gleichsam in unübersehbaren geschlossenen Massen die Heere gleichgesinnter Gottesstreiter heranrücken. Und ist es bei Mahler nicht derselbe Eindruck, wenn man näher hinhorcht? Ist es nicht im grandiosen Schlußsatz der II. Symphonie die unendliche Armada der den Gräbern entsteigenden Leiber, die zum jüngsten Gericht eilen, was Mahler im Marschtakt ausdrückt? — Oft wiederum bedeutet das ruhigere Schritt-Tempo eine stille Freude, wie in dem unbeschreiblich schönen Sabbatliede „Jissmechu bemalchusscho“. Es scheint, daß der Jude eine ganze Fülle verschiedenartig nuancierter Marscharten für ganz entgegengesetzte Gefühle bereithält. Nur dem Nichtjuden erscheint das als Monotonie, der Jude fühlt die Unterschiede. — Und noch andere Eigentümlichkeiten hat die chassidische Volksweise mit Mahlers Melodik gemein: gewisse zwischen Dur und Moll schwebenden Melismen, sowie die Art, sich langsam in Bewegung zu setzen, zuerst denselben Ton einigemal zu wiederholen, für westliche Ohren eigensinnig oft, dann erst loszuschaukeln, in kleineren, bald gewaltigen Schwingungen. — Vielleicht wird man Gustav Mahler gerechter, wenn man ihn im Zusammenhang einer jüdischen Seelenstimmung betrachtet, als wenn man immer nur von der Tatsache, daß er „Des Knaben Wunderhorn“ vertont hat, sich hypnotisieren läßt. Ich glaube, die ungeheuren Widerstände, die seine Kunst bei Publikum und auch bei ernster Kritik zu überwinden hatte, während die immerhin nicht viel leichter zu verstehenden Autoren Reger und Strauß sich viel schneller durchsetzten — sie beruhen darauf, daß sein Werk zwar äußerlich recht deutsch ausschaut, den Instinkt aber undeutsch (und das mit Recht) anmutet. Von einem deutschen Blickpunkt aus erscheint dieses Werk daher inkohärent stillos, unförmlich, ja bizarr, schneidend, zynisch, allzu weich, gemischt mit allzu Hartem. Es ergibt, deutsch betrachtet, keine Einheit. Man ändere die Perspektive, suche sich in Mahlers jüdische Seele einzufühlen; wobei es natürlich kein Einwand ist, daß in Mahlers Oberbewußtsein das Judentum keine große Rolle gespielt haben mag. Sofort ändert sich das Bild, Form und Inhalt stimmen, nichts ist vorlaut, nichts übertrieben, nur die bekannte Situation des Golusjuden hat neben dem urewigen Siegel allgemeiner Schönheit ihren besonderen Stempel beigedrückt. Ebenso geht es (nebenbei bemerkt), wenn man Heine nicht als deutschen Lyriker, Mendelssohn nicht als Klassiker der deutschen Musik, Meyerbeer nicht als italienischen Opernkompositeur und Offenbach nicht als Pariser Gamin auffaßt, sondern alle vier als große Söhne des jüdischen Volkes, deren Genius mit der spezifischen Judennot (nebst anderen Widerständen der Materie) zu ringen hatte. Es soll nicht gesagt sein, daß damit alles „Unechte“ an diesen Autoren echt, alles Halbe zu einem Ganzen wird. Nein, aber in ihrer Totalität werden sie klarer, geradliniger, einfacher, und manches falschklingende Detail kehrt plötzlich einen echten Herzensgrundton hervor. Bei Gustav Mahler, dem größten jüdischen Kunstgenie der Neuzeit, ist ja auch vom strengsten Standpunkt aus kaum etwas zu korrigieren. Trotzdem ist die veränderte Gesamtansicht wohltuend einheitlicher. Beim Klange ostjüdischer Volkslieder verstand ich mit einemmal, warum sein letzter Zyklus, das chinesische „Lied von der Erde“, seine „Einsamkeiten“ beklagen und die „Heimat“ suchen gehen mußte — „ewig, ewig“ den Orient.

— Nach einer Zeitungsmeldung hat Prof. Dr. v. Lützendorf die musikgeschichtlich wichtige Entdeckung gemacht, daß F ü s s e n im Bayrischen Allgäu die Wiege des Geigenbaues ist.

— Am 28. August waren 70 Jahre verflossen, seit W a g n e r s Lohengrin unter Liszts Leitung in Weimar seine Uraufführung erlebte. Es war der Tag, an dem auch das Herder-Denkmal eingeweiht wurde. Der Widerstand gegen die Musik war noch groß und das Theater war nur dadurch zu füllen, daß die Großherzogin Eintrittskarten in Menge verschenkte! Das änderte sich freilich bald und die Begeisterung über das neue Werk ging schon in der fünften Aufführung hoch. Im Orchester wirkte der damals 19jährige Joseph Joachim mit.

— In der B e r l i n e r P h i l h a r m o n i e finden im Winter acht große Symphoniekonzerte statt, deren Leitung Bruno W a l t e r , Dr. Karl M u ck und Wilhelm F u r t w ä n g l e r übertragen wurde.

— Der H a n s - P f i t z n e r - V e r e i n für deutsche Tonkunst wird in den bevorstehenden Herbst- und Wintermonaten Kammermusik-, Lieder- und Orchesterkonzerte veranstalten, für welche eine Reihe noch nicht aufgeführter Werke angenommen worden sind. Deutschen Komponisten, die in den Veranstaltungen des Vereins zu Worte kommen wollen, ist während der nächsten Wochen noch Gelegenheit geboten, ihre Werke an den Schriftführer des Vereins, Dr. Erwin K r o l l , München, Leopoldstraße 81/o einzusenden (Rückporto beilegen!); an die gleiche Adresse ist die Anmeldung neuer Mitglieder (Jahresbeitrag einschließlich Teuerungszuschlag 6 Mark, Postscheckkonto München 10 375) zu richten. Nur für Mitglieder zugänglich werden eine Reihe von Vorträgen sein, für die bis jetzt u. a. Prof. Dr. Hans Pfitzner, Walter Braunfels, Generalmusikdirektor Bruno Walter, Alexander Berrsche ihre Mitwirkung zugesagt haben. Im September veranstaltet der Verein eine Musikwoche in Kissingen, unter Mitwirkung des Münchner Konzertvereinsorchesters und unter Leitung von Dr. Hans Pfitzner.

— Das ursprünglich für Oktober geplante Beethoven-Fest der Reußischen Kapelle in G e r a ist auf Dezember verschoben worden.

— Als Veranstaltung des Hans-Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst wird in den Tagen vom 13.—19. September in Bad Kissingen eine P f i t z n e r - W o c h e mit einem Lieder-, einem Kammermusik- und zwei Orchesterabenden gegeben.

— Bedeutungsvolle musikalische Festtage wird im September die K i e l e r H e r b s t w o c h e für Kunst und Wissenschaft bringen. Leiter

sind Prof. Dr. Fr. Stein (Konzerte) und Kapellmeister Rich. Richter (Oper). Die Woche begann am 12. September.

— Im Koburgischen Landestheater finden im nächsten Jahr Mai-Festspiele (Wagners „Ring“ und Symphoniekonzerte) statt, in deren Leitung sich Hans Pfitzner, Artur Nikisch und Fritz Busch teilen.

— In Königsberg, dem einst starken Bollwerk gegen Rußland, ist die Opernnot wiederum akut geworden: die Stadttheaterleitung ist finanziell zusammengebrochen! Pächter der Bühne ist vorläufig der Verein Volksbühne geworden, der aber nur das Schauspiel pflegen wird. Die Götter mögen wissen, woher Königsberg eine Oper bekommen soll, wenn nicht das Reich aus kulturellen Gründen eingreift. ..

— Das Komitee zur Förderung Symphonischer Musik in Wien veranstaltet anläßlich des 60. Geburtstages von Gustav Mahler vom 24. September bis 18. Oktober in Wien einen Gustav-Mahler-Zyklus. Die Gesamtleitung der Veranstaltung wurde Oskar Fried übertragen.

— In Hamburg hat sich ein Bayreuther-Bund gebildet, der sich die Pflege deutscher Kunst im Sinne Wagners zur Aufgabe gesetzt hat.

— Die N. Fr. Pr. berichtet von finanziellen Schwierigkeiten der Wiener Volksoper: „Soviel steht fest, daß das von der Felix Weingartner-G. m. b. H. zur Verfügung gestellte Stammkapital infolge verschiedener widriger Umstände verbraucht ist und däß die Gesellschaft dem Manne, dessen Namen sie trägt, Kapital im notwendigen Ausmaße zur Verfügung zu stellen nicht mehr gesonnen ist.“

— Mit dem Sitz in Zürich hat sich ein Verband der Bühnenkünstler in der Schweiz gegründet. Der Verband bezweckt die Sicherung der wirtschaftlichen, rechtlichen und künstlerischen Interessen der Bühnenangehörigen und die Förderung der kulturellen Aufgaben des deutschen Theaters in der Schweiz.

— Die Komische Oper in Christiania will unter Leitung von Arnold Winternitz Vorstellungen der Walküre in deutscher Sprache geben. Aus München wirken Luise Perard-Theisen als Sieglinde und Heinrich Knote als Siegmund mit.

— In Rom soll eine Volksoper gegründet werden. Ihr Kapellmeister wird Calisto Beltramo sein. Der Spielplan umfaßt italienische und fremde Musik, darunter Wagner.

— Der von Oldenburg scheidende Generalmusikdirektor Ernst Boehe ist zum Ehrenmitglied des Oldenburger Landestheaters und des Landesorchesters ernannt worden. Der Künstler, ein geborener Münchener, siedelt bekanntlich nach Ludwigshafen über.

— Ernst v. Wolzogen, der uns den prächtigen Kraftmeier geschenkt und sich auch mehrfach als Musiker betätigt hat, befindet sich in Not. Wir bitten dringend, des Künstlers tatkräftig gedenken zu wollen. Seine Adresse ist Puppling bei Wolfrathshausen in Bayern.

— Wilhelm Furtwängler und Fritz Stiedry werden im Winter einige Konzerte des Stockholmer Konzertvereins leiten.

— Wilhelm Furtwängler, der neue Leiter der Symphoniekonzerte der Berliner Staatsoper, ist zum Dirigenten der Frankfurter Museumskonzerte gewählt, die bisher der Holländer Willem Mengelberg leitete. Mengelberg verzichtet auf seine Tätigkeit in Frankfurt a. M. Er ist zum Ehrendirektor sowohl der Frankfurter Museumskonzerte als auch des Frankfurter Opernhausorchesters ernannt worden.

— Der Prozeß, den die Berliner Staatsoper gegen Claire Dux wegen Kontraktbruchs angestrengt hatte, ist zugunsten der Staatsoper entschieden worden.

— Eine Königsberger Dame, Lisa Treff, hat das Diplom als Musikdirektorin erhalten. Frau Treff dürfte die erste deutsche Frau sein, die diesen Titel legitimerweise führt.

— Der Wiener Kapellmeister Julius Kataý wurde als Erster Opernkapellmeister und Leiter der Philharmonischen Konzerte an die Grazer Oper berufen.

— Selmar Meyrowitz hat an Stelle des nach Duisburg gehenden Paul Scheinpflug die Leitung des Berliner Blüthner-Orchesters übernommen.

— Dr. Bodo Wolf hat als Festdirigent des in Saarbrücken abgehaltenen Beethoven-Festes großen Erfolg gehabt. Vom Herbst ab wird Dr. Wolf der Führer des Saarbrücker Musiklebens sein.

— Karl Leonhardt, Schüler von H. Zilcher, ist als Lehrer für die Klavier-Ausbildungsklasse an die neu begründete Musikschule in Bamberg verpflichtet worden.

— Prof. Dr. Fritz Stein entfaltete in der verflossenen Saison in Kiel eine sehr rege und bemerkenswerte künstlerische Tätigkeit, die namentlich auch der Erschließung der älteren Zeit zugute kam.

— Der von den Professoren Gloetzner, H. Lang und Ad. Hamm ausgebildete vortreffliche Konzertorganist des pfälzischen Landessymphonieorchesters, Karl Hoffmann (Ludwigshafen), tritt warm und mit Erfolg für die Orgelwerke seines verstorbenen Stuttgarter Lehrers Heinr. Lang ein. Auch als Bach-Spieler hat sich Hoffmann, der mit dem Ersten Konzertmeister und dem Solocellisten des genannten Orchesters, den bekannten Brüdern Kaufmann, ein künstlerisch hochstrebendes Trio begründet hat, einen geachteten Namen gemacht.

— Johann Strauß, der frühere österreichische Hofkapellmeister, ist vom Besitzer des Linckschen Bades in Dresden als Kapellmeister verpflichtet worden.

— Kapellmeister Emil Duske, der Schwiegersohn Eugen d'Alberts, geht für die nächste Spielzeit als Assistent Prof. Otto Lohses nach Leipzig.

— Bernhard Schuster hat eine neue Oper „Der Dieb des Glückes“ beendet.

— Dem Tonkünstler und Musikschriftsteller Dr. Hermann Matzke in Breslau, der bereits im vorigen Jahre einen Ruf an das Bückeburger Forschungsinstitut für Musikwissenschaft erhalten hatte, wurde jetzt der Posten eines städtischen Musikdirektors daselbst und in Nachfolge von Hofkapellmeister Prof. Sahla die Leitung der ehemaligen Hofkapelle (jetzt städtisches Orchester) angeboten.

— Die Kölner Stadtverwaltung berief den einheimischen Komponisten und Musikschriftsteller Dr. Hermann Unger zum Organisator des musikalischen Volksbildungswesens.

— Der Wiener Komponist Egon Wellesz ist mit der Vertonung einer Ballettdichtung von Hugo Hofmannsthal beschäftigt.

— An Stelle des nach Frankfurt berufenen Theaterdirektors Dr. Ernst Lert übernimmt Kapellmeister Becker vorläufig die Leitung des Stadttheaters in Basel.

— Ric. Zandonai beabsichtigt, eine Oper Giulietta und Romeo zu schreiben. Soll dabei Shakespeares Drama auf den Kopf gestellt werden?

— Das bekannte Berliner Künstlerpaar Prof. Lafont und Laura Helbing-Lafont ist für die kommende Saison zu einer Tournee von 20 Konzerten in Böhmen (Prag, Olmütz, Brünn, Teplitz, Preßburg, Außig usw.) verpflichtet worden.

— Der Dessauer Kapellmeister Hans Knappertsbusch ist zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

— Im Verlage von Breitkopf & Härtel erschien soeben: Das Wandbild, eine Szene und eine Pantomime von Ferr. Busoni. Musik von Othm. Schoeck.

— Die Operetten „Herzdame“ von R. Trunck und „Liebessport“ von A. Eibenschütz sind von einer italienischen Bühnengesellschaft, Shakespeares „Wie es euch gefällt“ (Falckenberg — Zilcher) vom Nationaltheater in Mannheim aus dem Münchener Musikverlag Otto Halbreiter zur Aufführung erworben worden.

— Herr Reallehrer A. Geiger in München legt Wert auf die Erklärung, daß er (vergl. Heft 22 d. J. S. 354) bereits seit 1915 die Stücke des Cancionero de Claudio de la Sablonera (Cod. E. 200 der Münchener Staatsbibl.) spartiert hat und mit anderen unbekannten Werken zu seiner Dissertation benutze. (Vergl. auch Ztschr. f. MW. Nov. 19 H. 2.)

— Zum Ersten Dirigenten der Philharmonischen Gesellschaft in Trier wurde Heinrich Knapstein gewählt. Die Gesellschaft wird im Winter sechs große Abonnementskonzerte mit ersten Solisten und im Frühjahr eine viertägige Beethoven-Feier veranstalten.

— Für den Konzertmeisterposten an der Sächsischen Landeskapelle in Dresden ist der in München tätige Konzertmeister Adolf Schiering in Aussicht genommen.

— Moritz Jaffé hat seine beiden Opern „Ekkehard“ und das „Käthchen von Heilbronn“ einer Umarbeitung unterzogen und übergibt die beiden Werke, die er einst nach ungemein starken Erfolgen an der Kroll-Oper Berlin, am Deutschen Landestheater in Prag und in dem Alhambra-Theater in Mailand aus künstlerischen Gründen zurückzog, aufs neue den deutschen Bühnen.

— Von Max Steinitzer erscheint im Verlag Schuster & Löffler in Berlin demnächst ein neues Buch „Meister des Gesangs“.

— Die junge Stuttgarter Altistin Frieda Dierolf hat in einem mit Dagmar Benzinger gegebenen Konzerte einen in Zürich bisher unerhörten Erfolg erzielt. Die Kritik anerkennt die wundervollen Stimmmittel, die glänzende Technik, den vollendeten Vortrag und sagt der Künstlerin einen Welterfolg voraus.

— Der Hauptlehrer für Violine am Salzburger Mozarteum, Willy Schweyda, ist als Professor an die deutsche Akademie nach Prag berufen worden.

— Die Uebersiedelung Arn. Schönbergs nach Holland scheint immer noch nicht ganz sicher zu sein. Wenigstens wird jetzt wieder gemeldet, daß musikalisch einflußreiche Kreise versuchen wollten, dem Schüler und Schützling Mahlers durch Propaganda für seine Werke, im logisch-geschichtlichen Anschluß an die Mahler-Pflege, eine Stellung zu schaffen, wie sie unter den verhängnisvoll ungünstigen Verhältnissen des heutigen Wien unmöglich wäre.

— Der Zürcher Komponist Dr. Volkmar Andreae, der Komponist der Oper „Ratcliff“, arbeitet an einer neuen Oper „Die Abenteuer des Casanova“, zu der F. Lion den Text geschrieben hat.

— Puccini schreibt eine neue Oper auf dem Grunde des Shakespeareschen Lustspiels „Der Widerspenstigen Zähmung“. Sein Textverfasser ist Giordano.

— Das Preisrichterkollegium des 3. Preisausschreibens Usigliar in Parma hat Aldo Cantarini den Preis von 5000 Lire für seine Oper Locandiera (nach Goldoni) zuerkannt.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Berlin ist der Musiker und Kunsthistoriker Julius Fuchs, der seinerzeit für die Einführung Wagners in Amerika überaus erfolgreich wirkte, im Alter von 84 Jahren gestorben.

— In Marburg verschied am 29. August der hochverdiente Universitätsmusikdirektor G. Jenner, dessen Leben eine Krankheit, die er sich im Felde zugezogen hatte, in dem Augenblick, als er auf eine 25jährige Tätigkeit an der Universität Marburg zurückblicken konnte, ein Ziel setzte. Jenner war der einzige persönliche Schüler von Johs. Brahms. In seinem Buche: Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler (Elwert, Marburg) hat er seine Erinnerungen an seinen Lehrer niedergelegt, die als wertvolle Beiträge zur Würdigung von Brahms stets ihre Bedeutung behalten werden.

— In Bologna ist Etelka Gerster, zu ihrer Zeit eine berühmte Sängerin, im Alter von 64 Jahren gestorben. Ihren Ruf in Deutschland begründete die am 25. Juni 1855 in Kaschau (Ungarn) geborene und durch Frau Marchesi in Wien ausgebildete Künstlerin zuerst durch ein Gastspiel in der Krollschen Oper in Berlin im Jahre 1878. Sie zog durch alle Hauptstädte Europas, machte drei Rundreisen durch Amerika und ließ sich 1887 nach ihrer letzten amerikanischen Reise in Berlin nieder, wo sie sich fortan dem Gesangsunterricht widmete. Später erschien sie noch gelegentlich im Konzertsaal oder bei Festen für Bismarck, für den sie eine tiefe Verehrung hegte. Kaiser Wilhelm I. hatte sie zur K. Preuß. Kammersängerin ernannt. Etelka Gerster war mit ihrem Impresario Carlo Gardini (gest. 1910 in Bologna) vermählt. Die Künstlerin hat einen 1908 in 2. Auflage erschienenen „Stimmführer" veröffentlicht.

Erst- und Neuaufführungen

— Während der Sommer-Sonderveranstaltungen des städtischen Schauspielhauses zu Hagen i. W. brachte Intendant Ludwig das von F. W. Hanschmann in einem Aufzug für die Bühne bearbeitete Liederspiel „Die schöne Müllerin" mit den Schubertschen Originalmelodien und -texten zur Uraufführung. Die Schöpfung kann nur als schwacher Versuch zur Dramatisierung des lyrisch-tragischen Stoffes angesprochen werden, da sie im wesentlichen die Liederreihe in zeitlicher Aufeinanderfolge wiedergibt und mit einer auf schwachen Füßen stehenden, gesuchten Handlung bindet. Aus diesem Grunde konzentriert sich das Hauptinteresse der Hörer um den singenden Müllerburschen, erlahmt aber bald, weil er etwa eine Stunde lang als alleiniger Melodiespender im Treffen steht. Das fesselnde Element lebt im Dialog einmal ganz kurze Zeit auf, versandet aber ebenso schnell wieder. Der Beifall konnte am Ende nur den sich redlich um den Erfolg mühenden Darstellern gelten. M. B.

— Die Berliner Staatsoper wird in einem Zyklus Straußischer Werke des Meisters Josephslegende zur deutschen Uraufführung bringen.

— Prof. Meyer (Ulm) bringt mit dem Philharmonischen Orchester das Konzert in C dur für großes Orchester mit obligatem Klavier von August Halm Anfang Oktober in Ulm zur ersten Aufführung.

Vermischte Nachrichten

— Vor 100 Jahren hat Eberh. Friedr. Walcker, der Begründer der Firma E. F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg, den Grundstein für den weitbekannten Ludwigsburger Orgelbau gelegt. Die Firma hat zu ihrem Ehrentage eine Schrift Dr. Bohnets erscheinen lassen, die ein Auszug aus der seinerzeit veröffentlichten Heidelberger Dissertation des Verfassers über die Orgelbauindustrie in Ludwigsburg ist und dem hundertjährigen erfolgreichen Ringen der Firma in liebevoll eingehender Weise folgt. Die kleine, mit dem Bilde E. F. Walckers geschmückte Schrift verzeichnet am Schlusse die gewaltige Reihe der von der Firma nach allen Weltteilen ausgeführten Orgelneubauten: für Afrika 30, für Nordamerika 12, Zentralamerika 40, für Südamerika 49, für Asien 30, für Australien 8, für Europa etwa 2000 Orgeln. Eine gewaltige Kulturarbeit, auf die die Ludwigsburger Firma mit Recht stolz sein darf.

— Die Berliner Liedertafel ist von der Innsbrucker Liedertafel zu einem Besuche eingeladen worden und wird dieser Einladung folgen.

— Der „Berliner Börsen-Courier" brachte kürzlich folgende Notiz: Die letzte Nichte Franz Schuberts, eine hochbetagte Dame, lebt in Wien in bitterster Not; die Stadt Wien zahlt ihr monatlich 24 Kronen. Das L. Anzengruber-Komitee in Mürzzuschlag, Steiermark (Obmann: Franz-Joseph Böhm), bittet um Spenden für sie in Marknoten, die es direkt von Frl. Schubert bestätigen lassen will. Das Komitee fügt hinzu, daß die hilflose alte Dame buchstäblich Hunger leide. — Wie sich unsere Leser erinnern, haben wir schon vor etwa einem Jahre um Spenden für Schuberts Nichte gebeten. Wir wiederholen unsere Bitte inständigst. Vor allem aber richten wir an Heinrich Berté in Ischl die Aufforderung, aus seinem Riesengewinne durch das Dreimäderlhaus der alten, kranken und hungernden Dame eine angemessene Spende zukommen zu lassen. Geschieht das nicht, so erwächst daraus den deutschen Bühnen die Ehrenpflicht, die Partitur der Operette dahin zu befördern, wohin sie schon lange gehört hätte. Die gleiche Aufforderung ergeht hiermit an Herrn Lafite, der sein Opus „Hannerl" Schubert entlehnt hat. Der Herr soll sogar Präsident des Wiener Schubert-Bundes sein! O mei, du Oesterreich...

— Innerhalb des Niederrhein-Bezirks zwischen Hamborn-Recklinghausen-Gelsenkirchen soll ein Städtebund-Orchester gegründet werden, über dessen finanzielle Fundierung wir folgendes erfahren: Der Voranschlag rechnet bei einer Gesamtzahl von 300 Jahreskonzerten auf eine unmittelbare Einnahme von 540 000 Mk., der als Zuschüsse 249 000 Mk. aus den interessierten Gemeinden, 150 000 Mk. vom Staat und 50 000 Mk. aus privaten Mitteln der Industrie zufließen müßten. Dem Vernehmen nach hängt die Verwirklichung des Planes nur noch von der Bewilligung des Staatszuschusses ab. Als Orchesterleiter ist Musikdirektor Plantenberg (Recklinghausen) vorgesehen. M. B.

— Während der augenblicklichen Intendantenkrise in Essen und Bochum taucht der Plan auf, ob nicht im Interesse der Verbilligung des Theaterbetriebs und zugleich einer Steigerung der künstlerischen Leistungen auf dem Gebiet des Schauspiels und der Oper zwischen den Städten Düsseldorf-Duisburg-Essen-Bochum eine Theatergemeinschaft geschlossen werden könnte, die mit einem außergewöhnlich gut und ausreichend besetzten Personal für beide Zweige sämtliche vier Großstädte hochwertig und anregend zu versorgen hätte. Insonderheit dürften Duisburg und Bochum, die gegenwärtig noch auf Operngastspiele von Düsseldorf und Essen angewiesen sind, aus der Plandurchführung im Sinne einer Gleichberechtigung der Bühnen nicht zu unterschätzende Vorteile ziehen. M. B.

— Der Drei-Masken-Verlag G. m. b. H. München, Karolinenplatz 3, Abteilung für Musik- und Theaterwissenschaft, schreibt Preise für Arbeiten über Körpererziehung und rhythmische Gymnastik aus. Das Problem soll auf medizinisch-wissenschaftliche Grundlage gestellt werden, gleichzeitig aber von pädagogischen und künstlerischen Gesichtspunkten aus aufgebaut werden. Es soll kritische Stellung zu den bisherigen Systemen genommen, aber zugleich auch neue und eigene Gesichtspunkte unter Zusammenfassung der bisherigen positiven Errungenschaften gefunden werden. Der Umfang der Arbeit ist freiem Belieben überlassen. Kleinere Studien, Essays, Broschüren kommen ebenso in Betracht wie Lehrbücher oder umfassende Handbücher. Auf gutes, originales Bildermaterial wird besonderes Gewicht gelegt. Es sind drei Preise ausgesetzt (3000, 2000, 1000 Mk.). Der Verlag verpflichtet sich, die preisgekrönten Werke zu veröffentlichen und zu honorieren. Der Verlag ist berechtigt, weitere, nicht preisgekrönte Werke zu erwerben. Die Preisrichter sind berechtigt, auf die Preisverteilung zu verzichten, wenn die eingereichten Arbeiten den Ansprüchen nicht genügen. Ebenso sind die Preisrichter berechtigt, die zur Preisverteilung zur Verfügung stehenden Mittel nach anderen Grundsätzen zu verteilen, wenn sich dies aus der Art der eingereichten Arbeiten ergibt. Die Manuskripte müssen ohne Angabe des Namens des Verfassers mit einem Kennwort bezeichnet sein, das als Aufschrift für einen geschlossenen Brief zu verwenden ist, der Namen und Adresse des Verfassers enthalten soll. Als Termin für die Ablieferung ist der 1. Juli 1921 festgesetzt. Preisrichter sind Prof. Dr. Siegfried Mollier, Geheimrat Prof. Dr. Kraepelin, Bildhauer Prof. Hans Schwegerle, Prof. H. W. v. Waltershausen, Chefredakteur Dr. Friedrich Möhl und A. Schremmer, Leiter des Drei-Masken-Verlages München.

— Die Vereinigung Münchener Musikkritiker hat beschlossen, die Erstaufführung des angeblich „Schubertschen" „Hannerl" am Münchner Gärtnerplatz-Theater nicht zu besprechen, um sich, soviel an ihr liegt, nicht an dieser Leichenschändung zu beteiligen. (Bravo! D. Schr.)

— Die Berliner Staatsoper hat die Absicht, Wagners Jugendwerk „Das Liebesverbot" aufzuführen, doch müssen vorher Verhandlungen mit dem früheren König von Bayern stattfinden, da die Partitur dessen Eigentum ist. — Der Meister selbst hat von öffentlichen Aufführungen dieses Werkes, das er als „Jugendsünde" bezeichnet hat, nichts wissen wollen; in einer späteren Widmung der Partitur an König Ludwig II. schrieb er:

„Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen,
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei? —
Ihr Werk leg' ich demütig Dir zu Füßen,
Daß Deine Gnade ihm Erlösung sei."

— Das Manskopfsche Musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. veranstaltet vom 19. September ab eine der Erinnerung an die am 6. Oktober 1820 geborene Jenny Lind, die große schwedische Sängerin und Philanthropin, die 1845 im Manskopfschen Hause verkehrte.

— Der Stadtrat von Dresden hat 30 000 Mk. zu einem Garantiefonds für die von der Volkssingakademie vorbereitete Aufführung der Achten Symphonie von Gustav Mahler bewilligt.

— Anläßlich des bevorstehenden 150. Geburtstages Beethovens beabsichtigt die Stadt Bonn für etwa 400 000 Mk. (Zehn-, Fünfundzwanzig- und Fünfzigpfennigstücke) Gedächtnismünzen mit dem aufgeprägten Beethoven-Kopf und den Jahreszahlen 1770—1920 als Notgeld herstellen zu lassen.

— In Sent (U.-Engadin) wird zurzeit der erste bündnerische Organistenkurs abgehalten.

— Neuyork feierte den hundertsten Geburtstag von Jenny Lind, der „Schwedischen Nachtigall".

— Wie der Ménestrel mitteilt, veröffentlichte G. Radiciotti in der Revue Il Pianoforte einen Aufsatz über Rossini als Pianisten und Komponisten von Klaviermusik. 200 Klavierstücke Rossinis sind in Pisa im Liceo Musicale aufbewahrt. In ihnen steckt allerlei burlesker Humor. Eine Komposition ist „Ricinusöl", eine andere „Ein kleiner Vergnügungszug" betitelt.

* * *

Zu unseren Bildern. Ueber den ausgezeichneten Münchener Sänger Brodersen spricht sich ein Aufsatz unseres Mitarbeiters Rich. Würz aus. Biographische Notizen über Georg Jokl finden unsere Leser in Heft 21 der N. M.-Z.

Infolge des Stuttgarter Generalstreiks hat sich die Herausgabe dieses Heftes bedauerlicherweise um eine Woche verzögert, was wir zu entschuldigen bitten.

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung.

Schluß des Blattes am 26. August. Ausgabe dieses Heftes am 23. September, des nächsten Heftes am 7. Oktober.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis
des Jahrgangs 1920 der Neuen Musik-Zeitung.

Ästhetische, pädagogische, sozialwissenschaftliche, musikgeschichtliche und unterhaltende Aufsätze.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Ur- und Erstaufführungen.